l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



189

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.
(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).
(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellement d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 0,75 F.
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

27e Année — N° 189 1er JUIN 1972

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

par Olivier CORBIOT

Professeur d'Education Musicale
Lycée Henri-IV - Paris

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

SYMPHONIE N° 7 MI MAJEUR[1]

Le premier mouvement peut, également, laisser apparaître trois thèmes distincts, l'épisode de transition **C** étant alors assimilé à un second thème, à caractère méditatif (hautbois et clarinette).

L'ADAGIO

utilise un mouvement d'une très grande solemnité. Il est lent (croche = 63) — le thème initial est constitué de plusieurs motifs aboutissant sur des « ouverts » qui donnent une illusion de mélodie sans fin. Cette longue phrase **F** débute par une quarte descendante à l'instar de celle par laquelle est amorcée la longue phrase du deuxième mouvement de la « Neuvième » de Beethoven. Dans les œuvres de Wagner et du Maître de Bonn, la descente par quarte correspond à une idée de décision, d'affirmation; les trois mesures d'introduction en Ut dièse mineur, avec le quatuor des tubas — le tuba contre-basse et les cordes viennent aboutir sur la tonalité relative Majeur. C'est donc en Mi que se drape le fameux thème **H** qui, à l'aide d'appogiatures, intensifie son expression dans une sorte d'appel vers l'infini Ut dièse Majeur, fa dièse. De grands élans de tendresse parcourent les nombreuses symétries basées sur des intervalles ascendants de 7emes mineures dans une direction opposée au sens général de la phrase. On notera; à la vingt-troisième mesure, une allusion au leitmotiv « Trésor du Monde » de Siegfried/! qui aboutira après un crescendo de deux mesures « très marquées » sur une nouvelle affirmation, mieux sur une certitude.

(1) Voir « L'E. M. » n° 188, mai 1972.

Puis c'est une transition de 8 mesures où les violons, les cl. en la et enfin le quatuor de tubas, donnent à penser que la longue phrase est arrivée au terme de son déroulement, chromatique.

C'est alors la détente après une extrême tension, **LE MODERATO** croche = 92.

second épisode, est un bain de fraîcheur. Pour trois raisons : la tonalité choisie, le mouvement et le rythme.

A 3/4, la mesure épouse un mouvement plus rapide, avec des contretemps faisant avancer le thème exposé en Fa dièse M. sous dominante de Do dièse. Enfin, seules les cordes amorcent cette longue mélodie **K** avec l'intervention des clarinettes et des bassons.

Une réexposition se fait avec la 1re flûte qui joue en canon la tête de **K,** tandis que la fin de l'épisode sera occupée par une amplification de l'élément chromatique du même thème, tandis que les violoncelles, sur un accord de 7eme diminuée allant se résoudre sur un accord de quarte et sixte, font ressortir un motif descendant et des grupetti. Le decrescendo aboutit sur la dominante du ton principal (sol) tandis que les violons très calmes achèvent ce moderato rempli d'émotion.

AU TEMPO INITIAL

le thème **F** revient, très lent, accompagné comme au début de l'élément chromatique descendant en valeurs longues que Bruckner a développé à deux rerises. Cette fois-ci, l'exposition est soulignée par les cors, les violons et les trompettes. **H** est réexposé avec

plus d'insistance, très marqué, encore plus solennel. On assiste au jeu des intervalles de dixièmes diminuées, de sixtes augmentées, au saut de dixième majeure.

En ré Majeur s'installe une polyphonie qui progresse par palliers successifs et réguliers pour s'installer confortablement en Ut Majeur dans un crescendo axé sur la répétition de la tête du thème **F.**

La plateforme ainsi atteinte, les cordes déroulent avec force une série de doubles croches tandis que les flûtes joueront sur le thème **H,** relayées par les clarinettes et bassons. En mi bémol **H,** antécédent exposé aux cordes voit bientôt lui succéder le conséquent à La sous dominante (la bémol = sol dièse) et par plans successifs c'est une nouvelle montée chromatique de **H** en Mi majeur, en fa, fa dièse, puis en sol enfin, pendant six mesures où le tutti d'orchestre ne ménage pas ses effets, tutti où viennent se regrouper les familles d'instruments qui ont joué, à tour de rôle, jusque là.

Le quatrième épisode est le moderato **K** en la bémol, réplique du premier moderato avec une succession de trois volets.

Après la deuxième moderato, nous retrouvons le thème **H** exposé dans différentes tonalités mineures (fa s'orientant vers la bémol aux tubas, fa dièse, si bémol, sol dièse jusqu'à la Majeur aux cuivres. **H** prend alors toute son ampleur, avec le tutti d'orchesdissent sur un accord de 7eme m. se résolmant sur un FFF en do Majeur auquel la percussion (triangle, cymbales et caisse claire) pour une mesure seulement, viendra apporter une note lumineuse.

Puis c'est une accalmie jusqu'à cette présentation dont le caractère grave et religieux transparait entre les lignes des cinq parties de l'épisode de la mort de Wagner **L** qui sonne comme si Bruckner se servait de la boîte expressive de son orgue, avec les teintes étouffées des tubas dont la coloration « foncée » rappelle celle de certains passages de la Tétralogie.

Amorcé sur une anacrouse, l'ensemble à vent s'appuie sur un accord parfait de do dièse mineur en position espacée sur une étendue de quatre octaves et une tierce. Après un deuxième appui sur le même accord, les basses en notes de passage s'approfondissent sur un accord de 7eme m. se résolvant sur un accord de quarte et sixte puis se relèvent doucement par un decrescendo sur un nouvel accord de 7eme diminuée avec appogiature de la partie de 1er tuba. Nouvelle résolution en sol dièse Maj. Ici le soprano s'élève d'un triton nous installant sur la dominante du ton relatif Majeur (la). Nouvelle descente jusqu'à l'entrée des Cors en fa (l) qui modèle un motif très expressif, sorte de « consolation » reprenant A de l'Allegro initial. Entre les lettres X et Y de la partition, Bruckner a noté cette phrase « Zum Andenken an den Hochseligen, heissgeliebten unsterblichen Meister » (A la mémoire du Maître immortel, le plus aimé, en souvenir tardif).

La coda se fait d'abord sur les tons clairs des bois, puis sur les tenues sombres des cuivres et des cordes réexposant **F** allant s'épanouir sur do dièse Majeur en pianissimo.

Le développement **G** de ce thème mérite une attention particulière par les éléments qui le composent et nous tenant aux indications des coups d'archet, précisés par Mr. Cacha, premier prix du Conservatoire de Paris, que nous remercions ici, nous pourrons nous reporter à cette longue phrase :

LE SCHERZO

est une évocation. Nous pensons à une noce de campagne où la danse rythme les mouvements de l'assemblée. Le ländler à trois temps M (blanche = 80) sehr schnell, s'amorce sur cinq mesures incantatoires en la mineur, introduisant un appel de trompettes dont la scansion de la troisème mesure jouera un petit rôle un peu avant le trio; l'emploi d'intervalles de septièmes descendantes se succédant en rosalies

passant de l'aigu au grave donne à cette évocation un caractère primesautier faisant songer aux plaisanteries « campagnardes » que G. Sand a si drôlement narrées dans la « Mare au diable ».

A la mesure 41 on notera un très curieux effet harmonique enchaînant de deux mesures en deux mesures les accords au quintette à cordes, de neuvièmes **(N).** Après cette marche harmonique, l'orchestre s'installe sur une pédale de sol (alti, cors, bassons, timbales) tandis que l'appel de trp, sonne en do. Le thème **(M)** est réexposé en do mineur.

Le développement de ce premier volet se fait en la bémol avec une transition de quatre mesures **(m)** reprise en sol bémol Majeur. L'appel **(M')** revient, cette fois en renversement aux bois, puis aux cuivres en canon sous sa double image et accompagné par les cordes. C'est dans une atmosphère de « Gemütlichkeit », mot à peu près intraduisible, que les agréments des sixtes rebondissantes conduisent en ré Majeur (cors et cordes) puis en ré bémol (fl., htb. et cl.), sorte de transfiguration de **(m).** Le travail de développement se fait sur **(M')** jusqu'aux huit mesures, sur pédale de dominante d'abord FF puis pianissimo. C'est au hautbois que la réexposition de **(M)** se fait avec une montée amenant do Majeur — puis la dominante du ton principal — et enfin une pédale de tonique, son relatif mineur.

Quatre mesures de timbales introduisent le Trio en fa M. dont la sensibilité du musicien a su parfaitement opposer l'aspect idyllique avec un contrechant (aux violoncelles) aux rythmes fougueux du début. La ligne mélodique O est une sorte de déclaration, avec l'inévitable sixte italianisante et la délicatesse d'une question évasive, au moment du duolet.

L'orchestration du trio se fait par plans sonores, les bois répondant aux cordes et les cors n'intervenant que pour soutenir les uns et les autres. Les trompettes réutilisent **(M')** accompagné par tous les cuivres. L'orchestre en tutti ne jouera que pendant 4 mesures (377 à 380). Le trio s'achève dans des sonorités ponctuées par les timbales. Puis Bruckner retombe lourdement avec ses « sabots », dans le tournoiement du quintette à cordes à l'unisson, accompagnement de la montée d'octave sur la dominante (mi) du ton mineur du scherzo, puis retombant sur la tonique et rebondissant à nouveau sur la dominante. C'est un peu le bal de « Symphonie des brigands » dans le cadre de la Haute Autriche. Ce scherzo est da capo.

(A suivre)

La Seconde Symphonie « le Verseau » de Max Pinchard, Professeur d'Histoire de la Musique et de Culture Musicale au Conservatoire Régional de Rouen, à la Maison de l'ORTF.

Le 15 juin 1972, l'Orchestre de chambre de l'ORTF, placé sous la direction de Jean-Jacques Werner donnera, en concert public, dans l'Auditorium de la Maison de l'ORTF, la *Symphonie du Verseau,* pour orchestre à cordes (Editions Transatlantiques), seconde symphonie de Max Pinchard.

Le volume II du *Dictionnaire de la Musiqque* publié par Bordas indique : « Bien qu'attentif à l'évolution de l'art de son temps, Max Pinchard est un musicien indépendant qui veut à tout prix rester fidèle à une certaine conception de la musique comme art de communication humaine ». C'est précisément ce que l'on trouve développé dans sa *Symphonie du Verseau,* comme d'ailleurs dans ses principales œuvres : *Quadruple,* mouvement symphonique pour orchestre, *le Concerto pour clavecin* et orchestre à cordes, le *Double Concerto pour alto, violoncelle* et orchestre à cordes, *Karma* pour clarinette et orchestre. *De Ludo* pour flûtes à bec et orchestre, la *Sonate Concertante* pour flûte et orchestre, etc. La *Symphonie du Verseau* comprend quatre mouvements : Prélude, Danse, Lamento, Finale. Cette partition n'est, ni descriptive, ni pittoresque, mais elle cherche à traduire, par son climat, quelque chose de l'appel humain vers l'Espérance.

ERRATA

N° 187, page 23/271, 2e colonne, 8e ligne : au lieu de... « *paysans* », lire « *paysages* ».

LA FORMATION MUSICALE DE L'ENFANT

à l'école maternelle et dans les classes primaires

La formation musicale des tout-petits, tel était le thème des journées internationales d'information musicale organisées par la Section française de l'I.S.M.E. qui se sont déroulées à Dijon, du 20 au 25 février 1971.

Le but de ce séminaire organisé à l'intention des enseignants d'éducation musicale, d'instituteurs, était de faire le point de la situation actuelle de l'enseignement de la musique dans les classes maternelles et élémentaires, sur la formation des éducateurs, celle des instituteurs et de dégager des leçons pour améliorer, intensifier ou élever le niveau de l'éducation musicale en France, ceci à la lumière des exposés, des démonstrations, de la participation des congressistes aux méthodes expérimentées en France, mais surtout à l'étranger où elles sont en général déjà bien établies. Ces travaux ont été possible grâce aux professeurs et pédagogues venus spécialement de Hollande, Pologne, Hongrie, Belgique, Allemagne.

Une question importante s'est posée dès le début : Quel est le rôle et quelle est la place de la musique dans l'éducation générale ?

***

« La Musique est partout dans la vie ; elle est absente de l'école. Les enfants garderont toute leur vie cette disponibilité à l'art que nous leur aurons permis d'acquérir dans les premières années. » Il faudrait se garder, à notre époque plus que jamais peut-être, de donner à notre éducation un tour intellectualiste trop poussé et d'en dissocier le développement de la sensibilité. Mettre le beau dans la vie, nous en avons bien besoin !

Les enfants ont changé, mais les méthodes n'ont pas évolué. Nous n'ignorons pas les initiatives personnelles qui sont de véritables réussites, mais elles ne touchent qu'un nombre restreint d'enfants. Ce sont **tous** les enfants, dans **tous** les types d'enseignement y compris les établissements d'enseignement technique qui devraient en bénéficier.

***

C'est grâce aux congrès internationaux que l'I.S.M.E. organise tous les deux ans que nous pouvons observer ce qui se pratique à l'étranger. Au cours de ces quatre journées (qui se situent entre deux congrès) nous avons pu entendre des exposés et participer à des démonstrations touchant les problèmes de l'ouïe, la voix, les instruments, le mouvement et la danse, et d'une approche de la musique contemporaine. Presque toutes ces démonstrations étaient faites avec de jeunes enfants d'écoles maternelles et primaires de Dijon. Voici une évocation de ces méthodes en quelques lignes qui ne remplacent évidemment pas une participation active et effective.

— **Prof. Paul Nitsche (Cologne),** explique le développement d'une audition et d'une voix justes par une technique respiratoire, et la connaissance du placement des voix de tête, voix de poitrine, voix mixte. Les vocalises sont peu employées au bénéfice du travail sur les intervalles. Les chansons d'enfants doivent être attrayantes, laissant une large part à l'illustration, l'imagination, l'interprétation du texte.

— **Méthode Ward - Prof. Lindemann et M. W. Kessels.** « A notre époque, la mère de famille ne chantant plus souvent avec ses enfants doit être remplacée par la " maternelle "». On retient deux éléments de base de la méthode Ward : 1) l'interprétation de chants-jeux (les comptines par exemple) ; 2) les chansons utilisant la gamme pentatonique pour faciliter l'accès de la musique contemporaine.

— **La fabrication des pipeaux de bambou - Colette Bertin et Antoine Berge.** Tout en développant l'habileté manuelle, la patience, l'attention, l'enfant recherche les sons justes et purs (place et grandeur des trous du pipeau).

— **Mme Evelyne Andreani, Maître Assistant de Musicologie à l'Université de Vincennes,** a choisi parmi les 35 séminaires qu'elle dirige, une information sur les « techniques auditives ». Elle explique la progression employée par fragments de l'échelle sonore et l'adjonction d'éléments tels que durée, intensité, timbre, etc., et comment on prépare l'oreille à recevoir la musique contemporaine (sons ponctuels, nuages).

— **La connaissance des instruments de musique à l'école. Mme Miguet, Inspectrice départementale (Côte d'Or)** parle d'expériences d'auditions-concerts organisés dans les classes maternelles où les enfants, après avoir entendu les œuvres, peuvent poser des questions aux exécutants, toucher aux instruments.

— **Prof. Elisabeth Szonyi (Budapest)** présente la méthode Kodaly basée sur l'exercice vocal et la solmisation relative. Au cours des 3 années de classes enfantines, les petits apprennent environ 100 chansons ou vers rythmés (25 ou 30 par an) et possèdent déjà de solides bases musicales.

— **Prof. Hanna Lachertowa (Varsovie).** Les jardinières d'enfants et les institutrices doivent au cours de leurs études apprendre un instrument de musique (piano, violon, accordéon, etc.) afin que la musique ait la même place que les autres disciplines.

Il y a un piano dans chaque école. A l'école maternelle et primaire des concerts sont présentés aux enfants qui connaissent et reconnaissent tous les instruments de l'orchestre classique.

— **Mme Jacqueline Gudin, Directrice d'école maternelle (France)** fait une classe à des enfants de 3 à 5 ans, et montre comment l'étude d'une chanson comprend également une acquisition de vocabulaire, d'habileté manuelle et du geste, de rythme, d'audition, de formation de la voix et laisse une place à l'invention.

— **Méthode Orff - Prof. Egon Kraus (Allemagne).** Cette méthode développe dans un climat de détente et de joie et de spontanéité, des qualités de rythme, de technique instrumentale et vocale qui grâce au mode pentatonique permet rapidement d'accéder à la polyphonie, la polyrythmie et la création individuelle et collective.

— **Le mouvement et la danse - Mme Léone Mail, de l'Opéra de Paris et Inspectrice aux Affaires Culturelles.** L'expression corporelle, le dessin du mouvement, le rythme, viennent compléter une synthèse harmonieuse des divers langages esthétiques de l'enfant. Le professeur n'étant pas soutenu par un matériel didactique doit tirer de lui-même tout le contenu et la progression des exercices. Ceci exige une connaissance approfondie non seulement du métier, mais de l'anatomie et de la psychologie de l'enfant.

— **Méthode Willems - Prof. Edgar Willems (Genève)** insiste sur le travail sensoriel qui doit précéder l'étude théorique de la musique. Avec des enfants de 3 et 4 ans, il démontre comment dans des jeux musicaux il fait découvrir les notions de hauteurs et de durée avec une précision qui dépassent les limites habituelles (comparaisons de hauteurs, de durées, de timbres — jeux variés faisant appel à la spontanéité avant tout raisonnement logique et réfléchi). « La musique existe en soi. Elle a son essence en chaque être humain. Il conviendra de ne jamais confondre la connaissance intellectuelle théorique de la musique, avec la véritable audition intérieure qui succède, dans l'ordre évolutif, à l'expérience instinctive, sensorielle et affective réellement vécue. »

***

Mais des journées comme celles-ci ne permettent, bien entendu, qu'un survol des méthodes présentées. A chacun de trouver selon ses aptitudes, ses affinités, des idées pour améliorer son enseignement, et peut-être l'élan qui lui permettra de devenir à son tour novateur et créateur.

La notion d'enfant doué n'est pas à retenir dans l'enseignement général. Pour tous la musique est bénéfique et favorise l'épanouissement de la personnalité.

L'I.S.M.E. - Section française, 175, rue St-Honoré - Paris-1er, publiera prochainement le rapport complet des journées d'information musicale de Dijon - Février 1971.

CONSERVATOIRES MUNICIPAUX DE LA VILLE DE PARIS

Œuvres imposées aux examens et concours
de mai et juin 1972

CLASSES DE TROMBONE TENOR (TT) ET DE TROMBONE BASSE (TB)

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).

Préparatoire
— Introduction et Allegro martial, de W. Van Doreselaer (Braun-Billaudot).

Elémentaire
— TT : Cortège, de P.M. Dubois (Lebuc).
TB : Tubabillage, de P. Gabaye (Leduc).

Moyen I
— TT : Impromptu, de E. Bigot (Leduc).
TB : Pièce lyrique, de R. Clérisse (Leduc).

Moyen II
— TT : Sa Majesté le Trombone, de R. Duclos (Leduc).
TB : Tubaroque, de R. Boutry (Leduc).

Supérieur
— TT : Morceau symphonique, de Ph. Gaubert (Leduc).
TB : Fantaisie, de P. Petit (Leduc).

Excellence
— TT : Sonatine (en entier), de J. Castérède (Leduc).
TB : Introduction, Romance et Allegro, de P. Lantier (Lemoine).

A ces œuvres vient s'ajouter, pour les Cours Moyen I et Moyen II, une gamme choisie par le jury dans les limites du programme.

CLASSES DE TUBA

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).
Conseillé : l'Enterrement de Saint Jean, de R. Bariller (Leduc).

Préparatoire
— Relation, de M. Querat (Leduc).

Elémentaire
— Allegretto Comodo, de M. Querat (Philippo).

Moyen I
— Wagenia, de P. Petit (Leduc).

Moyen II
— Thème varié, de E. Bozza (Leduc).

Supérieur
— Tubanova, de J. Semler-Collery (Eschig).

Excellence
— Intermezzo, de H. Challan (Leduc).

A ces œuvres, viennent s'ajouter une gamme choisie par le Jury, dans les limites du programme, et une étude au choix du Professeur, ceci pour tous les degrés, sauf Supérieur et Excellence.

CLASSES DE PERCUSSION

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).

Préparatoire
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).
Conseillé : Méthode de petite caisse claire, de Dewines (Eschig), N° 7 et N° 8.

Elémentaire
a) A la manière de..., N°3, de J. Delécluse (Leduc).
b) Une étude de Timbales au choix du Professeur.

Moyen I
a) Petites pièces, de F. Passerone, 1er cahier, N° VII (Leduc).
b) La Foire aux Croûtes, de Yv. Desportes, N° 6 : The Marionettes (Eschig).

Moyen II
— Plan - Plic - Ploc, de Ch. Brown. Les passages de Célesta et de Glockenspiel pourront être exécutés au vibraphone (Choudens).

Supérieur
— Mouvements, de G. Delerue (Leduc).
(Le passage de cloches pourra être exécuté au vibraphone.)

Excellence
— Trois pièces pour les percussions, de A. Bernaud (Rideau Rouge).

A ces œuvres vient s'ajouter une étude ou un exercice au choix du Professeur, ceci pour tous les degrés sauf Supérieur et Excellence.

CLASSES DE VIOLON

Débutants
— Cinq morceaux faciles : Joyeuse ronde, de E. Galland (Durand).

Préparatoire I
— Berceuse pour Pierrette, de C. Espéjo (Lemoine).

Préparatoire II
— Concerto op. 34 en Sol majeur, de O. Reading (Bosworth, chez Eschig).
Commencer au 2e Lento à 4/8, page 5, 9e ligne (partie de violon) et enchaîner avec l'Allegro final.

Elémentaire I
— Œuvres anciennes (Dandelot) N°14.
Concerto op. 3, N° 9, en Ré majeur, de A. Vivaldi (Eschig), 1er mouvement seul.

Elémentaire II
— Allegro en Sol majeur, N° 3 des Sept pièces, de J.H. Fiocco (Schott, chez Eschig).

Moyen I
— Choral et Scherzo-Caprice, de M. Dautremer (Lemoine).

Moyen II
a) Andante, de G. Fauré (Hamelle).
b) Final (allegro assai) du 2° Concerto en Mi majeur, de J.S. Bach, (Ed. Facult.).

Supérieur
a) Sonate N° 2 :
Courante en Si mineur, de J.S. Bach (Ed. Facult. - Peters-Flesch, chez Gacher).
b) Concerto Giocoso, de J. Martinon (Costallat, chez Billaudot).
Commencer au 2e mouvement : Adagio, enchaîné au 3e : Allegro giocoso.

Excellence
a) 1er mouvement de la Symphonie Espagnole, de E. Lalo (Durand).
b) Sonate N° 4 : Sarabande en Ré mineur, de J.S. Bach (Ed. Facult. - Peters-Flesch, chez Gacher).

A ces œuvres viennent s'ajouter une étude au choix du Professeur, et une gamme choisie par le Jury dans les limites du Programme, ceci pour les cours Préparatoires I et II, Moyens I et II.

Les 5 iconographies annuelles paraissent en octobre, décembre, février, avril et juillet.

Le sommaire du numéro 188 de mai a indiqué une iconographie. C'est une erreur commise à l'impression et à notre insu.

Il s'agissait de l'iconographie indiquée en avril et publiée avec le numéro 187.

par Jean MAILLARD

SEAN O'RIADA

Compositeur irlandais

(1931 - 1971)

Alors que l'Irlande souffre au plus profond d'elle-même de cette plaie sans cesse rouverte au cours des siècles, alors que des centaines de ses enfants viennent d'être séquestrés, poursuivis, certains même massacrés pour avoir commis le seul crime de vouloir, selon leur conscience, vivre libres chez eux, la disparition de Sean O'Riada prend une dimension particulière, lui qui exprima avec ferveur et simplicité les aspirations de sa race...

Nulle chaîne ne te souillera, ô toi
Chantre immortel de l'amour et de la valeur !
Tes accords furent faits pour les cœurs libres [et purs :
Ils ne résonneront jamais dans l'esclavage ! (1)

***

Sean O'Riada est décédé dans un hôpital de Londres le 3 octobre 1971. Il était en pleine force de l'âge, ayant à peine dépassé la quarantaine.

On cherchera vainement son nom dans les ouvrages d'Histoire de la Musique et les dictionnaires français spécialisés : c'est à peine si j'ai eu le loisir de signaler son action dans l'approche de **La tradition musicale des peuples britanniques** écrite pour l'ouvrage de Jacques Michon consacré à la musique anglaise. C'est là le résultat de la modestie de Sean O'Riada, dont le moindre souci fut de briller ou d'attirer l'attention sur sa personne.

Les siens étaient originaires de l'Ouest de l'Irlande, plus précisément du Comté de Clare. Ce sont des terres où la tradition et la vieille langue celtique restent étonnemment vivaces. Dans sa famille, la notion même d'art n'avait pas d'acception étroite, mais était inséparable de la vie. Son grand-père était fermier, mais en même temps sculpteur et poète. Son père avait hérité une authentique tradition de **fiddler** — ménétrier ou violoneux — à la technique si particulière, parallèle à l'enseignement classique. L'enfant était un témoin en même temps qu'un acteur enthousiaste dans un milieu artistique vivant et il ne fait aucun doute que cet atavisme a joué pour beaucoup dans sa vocation de compositeur. On songe ici à la réplique d'un personnage fameux de Sean O'Casey, le contremaître O'Killigan de **Poussière pourpre :**

« ...Moi, je sais composer une chanson. Un don que je tiens de ma mère. Une fois, elle a gagné la médaille d'or au concours : elle avait trouvé le temps, figurez-vous, de composer une chanson, entre les six marmots à faire vivre et la tombe du défunt à fleurir ! » (2)

Né en 1931 à Cork, dans le sud de l'**Ile d'Emeraude,** Sean O'Riada fit ses premières études à Adare, puis au Collège St-Finbarr, où il fut l'élève de piano de la mère d'Aloys Fleischmann, le compositeur bien connu. En 1948, on le retrouve étudiant **ès Arts** à l'University College de Cork. Aux Lettres classiques (grec, latin, celtique), il adjoint en option musique et musicologie. Il poursuit toujours son éducation musicale sous la coupe de la famille Fleischmann : études supérieures de piano et d'écriture avec Aloys Fleischmann lui-même, qui vante la finesse de son sens auditif, sa sûreté de goût dans les divers styles et son aptitude à assimiler les techniques d'écritures les plus différentes.

Sa volonté d'échapper à la routine scolastique le font remarquer par Sir Arnold Bax, qui lui décerne, à l'issue de ses examens de fin d'études musicales supérieures, un Grand Prix d'honneur. C'était en 1952. O'Riada avait, entre autres épreuves, présenté une étude particulièrement serrée concernant l'évolution du sérialisme.

Il est nommé l'année suivante **Assistant Music Director** de la Radio Eireann (Radiodiffusion irlandaise) d'où il est envoyé en stage à Paris, en vue de sa formation technique à la R.T.F. Il participe notamment aux travaux du Groupe de Recherches de musique concrète de Pierre Schaeffer. L'occasion lui est en outre offerte de faire entendre certaines de ses compositions pour le piano. Il se passionne pour la musique de Satie, Milhaud, Loucheur, Poulenc, Schmitt.

De retour au pays, un séjour dans la Presqu'île de Dingle, véritable conservatoire naturel de la tradition populaire à l'Ouest du District de Kerry sera pour lui l'illumination. Il ne suivra pas la voie de compositeur classique, mais soumettra humblement toute son expérience, tout son acquis technique et son propre atavisme au service de la musique populaire. Il reprend dès lors le contact quotidien avec la langue

---

(1) Thomas MOORE, **Le jeune ménestrel,** strophe 4, extrait des **Mélodies irlandaises,** trad. Louise Swanton-Belloc, Chassériau, Paris (1823).

(2) Sean O'CASEY, **Poussière pourpre,** trad. Jacqueline Autrisseau et Maurice Goldring, L'Arche, Paris (1963).

maternelle, lit des poètes irlandais de langue gaélique et assiste à de nombreuses veillées dans les villages du Kerry, se pénétrant des connaissances traditionnelles, apprenant et notant quantité de chants et airs (3). En 1956, il devient Directeur de la Musique au célèbre Théâtre de l'Abbaye **(Abbey Theater)** fondé en 1904 par William Buttler Yeats.

A la même époque, sa maison de **Gallopin Green** devient le lieu de rencontre de chanteurs et instrumentistes traditionnels originaires de tout le pays, et de passage à Dublin. Ces rencontres d'un jour, ces « sessions » nées du hasard, donnèrent à Sean O'Riada l'idée de la constitution d'un ensemble permanent de musiciens traditionnels : les **Ceoltoiri Cualann,** qui virent le jour en 1960 dans la région Sud de Baile Atha Cliath (Dublin).

C'est là le point de départ d'un nouveau champ d'activité pour le compositeur, parallèlement à d'autres réalisations au sein desquelles les musiques de films comme **Mise Eire** (Je suis l'Irlande) et **Saoirse ?** (Liberté ?) furent spécialement remarquées : accompagnant une évocation des combats héroïques et désespérés de Pâques 1916, le fonds musical traditionnel y prend une allure symbolique, centré sur la belle mélodie **Roisin Dubh** (La rose noire, nom emblématique et poétique de l'Irlande) totalement renouvelée et qui prend librement son essor alors que les feuilles d'automne tombent, évoquant les résistants de l'I.R.A. (Armée républicaine irlandaise au sigle également symbolique) fusillés. Alors que le compositeur se consacre presque exclusivement à cette action en faveur de la musique traditionnelle, il est inutile de souligner son engagement actif et total à la **Gaedhealtacht** (Association pour la défense des droits irlandais).

Lorsqu'en 1963 Sean Neeson se retira de l'University College de Cork, son poste de **Lecturer in Music** fut transformé en celui de maître-assistant titulaire, avec horaire privilégié pour la musique traditionnelle irlandaise : ce poste fut confié à Sean O'Riada. Désireux de se maintenir au milieu du peuple qu'il aimait et dont il voulait partager la vie quotidienne, parler la langue, il s'installa dans le village de Coolea, à une quarantaine de kilomètres à l'ouest de Cork, non loin du bourg de Macroom, ne se déplaçant à Cork que pour ses conférences, ou à Dublin pour ses nombreuses réalisations à la Radio et à la Télévision : causeries, concerts, enregistrements. Il ne méprisait pas pour autant les possibilités limitées des plus humbles et, dans son village de Coolea, dirigeait la chorale locale.

Son action bénéfique fut fort opportunément comprise et encouragée par des organismes tels que Radio Telefis Eireann, Gael-Linn ou Claddagh Records; mais il méprisait les succès officiels, se consacrant totalement à ses concitoyens, à ses étudiants, à ses musiciens.

⁂

D'un accès difficile, sinon impossible, ses œuvres présentent, selon le mot d'Aloys Fleischmann, une curieuse dichotomie : d'une part, celles d'une veine « classique », où s'affrontent un post-romantisme épris de Gustave Mahler, Sibelius et de certains aspects de Bartok, et un besoin insatiable de s'exprimer comme les siens. D'où un double répertoire dont le catalogue se présenterait sommairement de la façon suivante :

A. - **Compositions classiques.**

— **Nomos I : Hercules Dux Ferrariae** pour orchestre (1957); partition en cinq sections, pour cordes, d'une durée de 17 minutes. La partition est disponible à **Radio Telefis Eiréann.** Enregistrement : disque **Vertical Man,** édition Mac Cullough Pigott Ltd., 11/13 Suffolk Street, Dublin 2 (Eire).

— **Le voyage des veaux (Seoladh na nGamhan),** triptyque pour orchestre, Cork Orchestral Society (1959).

— **Nomos II :** sur des textes du **Cycle thébain** de Sophocle (trad. Watling), cantate pour baryton, chœurs et orchestre en cinq mouvements d'une durée de 52 minutes, créé à la R.T.E. en 1965. La R.T.E. dispose également de la partition.

— Je n'ai pu obtenir de renseignements concernant les Nomoi III, IV, V qui ne semblent pas disponibles.

— **Nomos VI** pour orchestre en un mouvement d'une durée de 13 minutes, est daté de 1967 : la partition manuscrite appartient à la famille du compositeur.

— **Cinq épigrammes grecs** pour chœur mixte, flûte et tambourin (1958) sur des textes lyriques anciens. Partition à la R.T.E.

— **Concerto pour piano et orchestre** (1959) et **pièces** diverses **pour le piano** (1950 et ss.) : je n'ai pu obtenir de renseignements sur aucune de ces partitions.

— **Hölderlin songs, in memorian Aloys Fleischmann,** cycle de mélodies pour baryton et piano (1964). Disque **Vertical Man,** accouplement avec **Nomos I** (cf. sup.).

— **Musiques de films :**

Rhapsody of a River (Ceol na Laoi) où se mêle étroitement et adroitement l'héritage contrapunctique **alla Bach** et l'inspiration populaire. Disque **Gael-Linn,** 17/45 14.7 XEP 3264, Dublin, 54 Grafton Street.

Mise Eire et **Saoirse ?** disques **Gael-Linn** 2 × 17/45 7 XEP 3065/66.

The living fire (An Tine Bheo), disque **Gael-Linn** 17/45 12/663611.

Les films **Mise Eire** et **Saoirse ?** sont disponibles à l'Ambassade d'Irlande, 2, rue Rude, Paris (8e).

En outre, Sean O'Riada a révisé d'anciennes musiques irlandaises et les a enregistrées sous le titre

(3) Le Kerry est une région particulièrement attachante pour un « retour aux sources ». Cf. SJOESTEDT-JONVAL, **Description d'un parler irlandais de Kerry,** Paris, Champion (1938).

Musique pour les nobles (Ceal na nUasal). Ce sont des œuvres des XVIIIe et XIXe siècles, disque **Gael-Linn** 33/30 CEF 015.

B. - **Partitions « improvisées ».**

C'est pour Sean O'Riada une réussite due à une familiarité profonde avec le fonds traditionnel, à une connaissance intime des instruments caractéristiques de son pays et à une communion parfaite avec son groupe des **Ceoltoiri Cualann.** De chacun des participants, il exigeait un maximum et sa volonté de réussite entraînait à des résultats dont tous étaient étonnés.

Parmi ses succès dans ce style « impromptu à loisir », on cite **Aughrim Lamentation** qui fut exécutée, avec un effet saisissant sur toute l'assistance, lors de ses obsèques. Egalement la musique du film **The Playboy of the Western World** (Le baladin du monde occidental), qui lui a été commandée en 1962 par **Four Provinces Films.** L'ensemble instrumental utilisé comporte une flûte en os, deux uillean-pipes, un tin-whistle, deux accordéons, deux violons, des castagnettes et un bodhran, variété de tambour à peau de bouc.

Evitant à tout prix l'arrangement de musique légère de concert, méfiant à l'égard des possibilités de la musique aléatoire, Sean O'Riada procédait avec ses musiciens un peu à la manière des improvisateurs de jazz, établissant des schémas harmoniques au départ de timbres populaires; son ascendant « hypnotique » a-t-on dit fascinait les musiciens et les entraînait à se surpasser. Le disque de la bande sonore de **The Playboy of the Western World** permet de se faire une idée des résultats obtenus. Référence **Gael-Linn** 33/30 CEF 012.

La dernière œuvre de Sean O'Riada a été une simple messe destinée à sa paroisse de Coolea, et écrite sur un texte gaélique : comme pour les chansons de troubadours, il n'en reste qu'une simple ligne mélodique. J'ignore si un enregistrement a pu en être réalisé du vivant de l'auteur, et à quel résultat il parvenait avec une assemblée non professionnelle.

Le 6 octobre 1971, sur la route de Cork à Coolea, toute une foule de paysans, de travailleurs, de personnages de tous âges et de toutes conditions s'égrenait au long des talus et des trottoirs pour saluer la dépouille mortelle d'un artiste dont la seule ambition avait été d'exprimer de son mieux l'âme de son peuple, sans souci aucun pour cette « immortalité chimérique à laquelle, disait François Couperin, presque tous les hommes aspirent ».

L'un des rares hommages français à Sean O'Riada — le seul peut-être — est dû à Alan Stivell (al. Alain Cochevelou) : il s'agit d'une suite pour petit ensemble sur des thèmes populaires intitulée **Gaeltacht** (Editions Tutti) 33/30 Fontana 6325.302 GU. couronnée d'un récent Prix du disque.

Petite bibliographie.

Jacques MICHON, **La musique anglaise,** Collection U, Armand Colin, Paris (1970).

Jean MAILLARD, **Musettes et cornemuses,** dans **L'Education musicale,** mars 1964, page 9/169 (extrait du **Baladin du monde occidental** pris en dictée).

Thomas KINSELLA, **Sean O'Riada : an appreciation,** dans le **Bulletin of the Department of Foreign Affairs of Ireland,** 14 janvier 1972, page 5.

Edgar M. DEALE, **A catalogue of contemporary Irish composers,** Music Association of Ireland, Dublin (1968).

Aloys FLEISCHMANN, **Sean O'Riada,** dans **Counterpoint,** bulletin de **The Music Association of Ireland,** novembre 1971, page 12.

SCHOLA CANTORUM

M. Jean-Claude Hartemann, Directeur de la Musique du Théâtre National de l'Opéra-Comique et Fondateur de l'Ensemble Instrumental de France, assurera dès octobre prochain, un cours de Direction d'Orchestre à la Schola Cantorum, ainsi qu'un cours de Musique d'Ensemble en liaison avec le précédent.

BEETHOVEN : LA MUSIQUE CONCERTANTE (*)

Concerto n° IV en Sol majeur
piano et orchestre, op. 58

DEUXIEME MOUVEMENT : ANDANTE CON MOTO.

par Michel GUIOMAR

A l'extrême densité de l'**Andante** devrait idéalement répondre celle de l'analyse et, à sa concision, une stricte esthétique de l'essentiel. Mais l'essentiel est un débat, tragique d'immobilité et de séparation irréductible de deux êtres, l'homme seul et son Univers, soliste et orchestre, immédiatement entendus comme présences vivantes de deux **espaces,** l'un cerné par le second, incommunicables, ou comme deux fantasmes nés l'un de l'autre, retenus, opposés, dans un même espace aux limites détruites entre eux pour l'insécurité du solitaire et, à la fois, infranchissables pour l'évasion qu'il espère, refusée par l'Autre, et l'ampleur du Jeu sur ces ambivalences de significations et réciprocités de fonctions psychologiques appellent une autre étude. Cette page s'identifie en effet trop parfaitement à un **espace musical** pour que nous n'en saisissions pas l'occasion d'en dire la spécificité psychologique, ressentie en profondeur comme d'une réalité intérieure plus grande que celle, purement physique du simple espace sonore de la diffusion et de l'audition. Cet **Andante** est un espace clos, hanté, **temporel** de 72 mesures, dont nous voudrions même éclairer l'étrange parole de Gurnemanz à **Parsifal :**

« Espace et temps, ici, ne font plus qu'un. » (1).

I. — LES THEMES

Entre les deux êtres en présence s'animent la complémentarité et l'opposition organiques des **Doubles :**

— Du premier, l'énoncé linéaire, monodique, se creuse sa lente, menaçante respiration dans la seule succession des doubles octaves, violons, altos, violoncelles, contrebasses s'en partageant l'étagement dans un équilibre parfait de la hauteur sonore ; non plus un orchestre, mais vraiment l'être unique, cohérent à soi, des seules cordes en un seul son, d'un rythme déhanché, commun, heurté, **staccato (ex. 1).**



— A cette unicité, le second oppose l'étagement harmonique constant du piano, mais aussi homophone, aux ornements près, presque en choral, d'un énoncé parfaitement **andante**, naturel, cantabile **(ex. 2).**

— Complémentarité cependant ; car même en cet antagonisme du mélodique et de l'harmonique, les octaves vides appellent immédiatement une telle densité que la réalisation d'une harmonie implicite en serait inutile. Le thème initial s'affirme trop dans sa tonalité modale, jusque dans les particularités de ce modalisme pour que l'harmonie obligée ne s'imagine pas : Le Mi de la première note, à lui seul prélude du thème, signe et diapason de cet univers ne saurait s'oublier, même au repos médian d'Ut, illusoire, ou dans l'absence et le refus symptomatiques de la sensible (sinon un Ré de petite appogiature brève, d'ailleurs non altérée...). Par contre, au-dessus de l'étagement constant des accords la mélodie supérieure du thème pianistique est, simplement plus souple, d'une ornementation analogue à celle des cordes : Il est à peine utile

---

* Cf. L'Education musicale, n° 188, mai 1972.

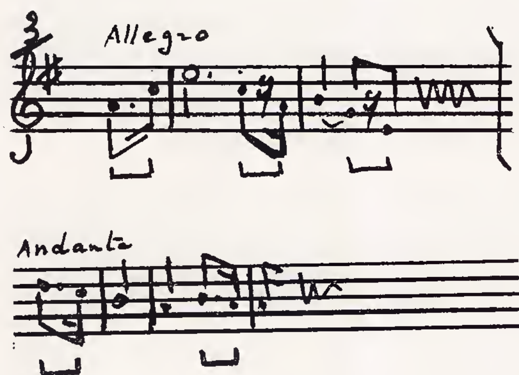
1. - Acte I. — Cf. **Parsifal,** présentation et trad. de Marcel Beaufils, Aubier-Montaigne, 1964, p. 99.





de dire l'affinité mélodique de l'un et l'autre thème de part et d'autre d'un mélisme commun au rythme près.

On imagine même ainsi un nouveau principe d'unité du Concerto lui-même : Les premiers thèmes de l'**Allegro** et de l'**Andante** s'annoncent de la même manière : le signal de la tonique, qui ouvre et précède, en accord pour l'**Allegro,** un simple Mi, ici, aussi affirmatif, nous l'avons dit, dans le vide où il tombe. Mieux, le principe de répétition rythmique, lancinante, fondement du 1er thème de l'**Allegro** est aussi le principe du 1er thème de cet **Andante.** Plus encore, dans les deux seconds thèmes, de l'**Allegro** et de l'**Andante,** s'écoute, non fortuitement, la répétition d'un motif, dont la cellule rythmique **(ex. 3)** est en affinité évi-



dente ; la comparaison de ces deux thèmes dans leur ligne générale (ascension brève, désinence lente) est éloquente **(ex. 4).** Enfin entre les deux thèmes de l'**Andante,** rythmique et mélodique, règne ainsi une différence analogue à celle des deux thèmes de l'**Allegro** entre eux.

— Les deux thèmes **Andante** sont encore complémentaires, — jusqu'à pouvoir s'écouter comme un être unique divisé, à travers tout le mouvement, par la continuité,



réelle malgré l'échange, de la première note des cordes à la dernière du piano : L'énoncé, parti de la tonique-prélude, retombe sur le Mi de la première cellule rythmique mais ne le redit plus, s'achève ou « s'inachève » sur la dominante, qui, même à vide, sonne comme cadence suspendue ; c'est exactement cet arrêt que poursuit le piano



2. - Debussy (Nuages), Berlioz (Messe des Morts), Beethoven (cf. nos précédents articles), etc.

en reprenant cette dominante, ce vide qu'il comble en lui donnant la plénitude de son accord, avec ce renforcement que le Ré dièse, sensible jusque là évitée, vient enfin résoudre l'attente.

— On sait cependant l'irréductibilité essentielle, qui, au-delà même de celle qui oppose la thématique elle-même, est celle de la structure qu'elle construit, séparation de deux espaces dans le déroulement temporel qui n'instaure nul contrepoint de l'un par l'autre thème, nul agrégat matériel ou harmonique, aucun timbre de l'union des deux êtres. Entre les thèmes tout de suite le silence. Il faut attendre la 26ᵉ mesure et la 3ᵉ entrée pour que, trop bref contact, le Mi, ce prélude des cordes, tombe sur l'accord final, tout de suite éteint, du piano, et le thème lui-même s'isole encore (schéma **ex. 5**). Aux mesures 28 et 29, le lien peut bien paraître imminent, l'échange des voix se fait trop symptomatiquement sur la rigoureuse égalité des silences et des notes qui leur correspondent **(ex. 6)** pour ne pas affirmer le refus, l'incommunicable.





Plus loin, mesures 30-38 et 43-63, les brèves pulsations des cordes, isolées entre leurs silences, s'imposent comme l'immobile menace d'une présence réelle mais hostile à toute entente avec un être seul au lyrisme maîtrisé, mais inutilement libre, jusqu'au faible final de ces instants sonores sur les fragments rythmiques des dernières mesures emprisonnantes.

— L'inconciliable des deux thèmes et, à la fois, leur mutuelle dépendance organique donnent ainsi à l'**Andante**, à cet égard privilégié dans toute l'œuvre beethovénienne, son climat de temps immobile et d'espace hanté, en l'un et l'autre confondus, et ce dialogue de l'incommunicable peut se schématiser :

PIANO 6—13 19—26/ /28-29/ /31—38/ /40-41/ 43...
CORDES 1—5 14—18 /26—28/ /29—31/ /38—40/ /41—43/

où le signe / marque l'échange, le décalage entre les deux partenaires grâce aux silences au sein de la même mesure, le schéma, poursuivi au-delà de la mesure 43, laissant presque seul le piano... Selon ces faits, la structure totale propose trois moment apparents, sur le seul plan de la répartition temporelle des présences instrumentales :

1*. — De 1 à 43 : Entre les deux croches initiales des mesures extrêmes ; 42 mesures de **lancinance** insistante, cernante **des cordes** autour du piano, sauf en une rémission centrale (31-38) qui suggère une nouvelle analyse tripartie de ce premier climat (1 - 31 // 31 - 38 // 38-43).

2*. — De 43 à 64, vingt mesures où le piano est quasiment seul.

3* — De 64 à 72, le retour des cordes en longues tenues pédales et fragments de rythme, pour un dernier échange avec le piano.

II. — L'ESPACE

Mais ce que l'analyse formelle tiendrait pour satisfaisant est loin de révéler une **structure de densité**, spatiale et matérielle, se cristalisant dans un symbolisme du Nombre, lui-même cadre de la pensée musicale parce que signe d'une **réalité intérieure** qui hante le compositeur. De ce nombre, la puissance éventuelle invite au moins à une comptabilité dont nous avons examiné déjà quelques œuvres de Beethoven et autres auteurs :

Soixante-douze mesures : une foire encore un Nombre au contenu diurne-nocturne, le Nombre parfait de l'identité, cosmique et zodiacale, du temps et de l'espace cycliques, vient hanter une œuvre. Six fois Douze mesures, mieux encore, trois fois vingt-quatre mesures, trois fois Minuit, trois Minuit de l'âme... Ce pourrait n'être que hasard, malgré plusieurs précédents et celui que nous avons même déjà écouté au cœur du IIIᵉ concerto, et nous prêterions à quelque critique de diversifier même les multiples, si Paul Valéry, évoquant la perfection de l'alexandrin (2 bis), n'avait aussi rêvé, sur ce même nombre Douze, et reconnu les diverses éventualités (3 × 4, 4 × 3, 2 × 6, 6 × 2...) de prosodie, de césures, de repos,

---

2 bis - Cf. L. Baudoux : Linguistique structurale et Poésie, dans **Logique et analyse,** nouvelle série, 5ᵉ année, octobre 1962, **19.**

de rimes intérieures qui s'y inscrivent. C'est exactement notre propos ; on remarque immédiatement par exemple que la succession initiale des deux thèmes, — et cela par deux fois (1-13 et 14-26), malgré la variante introduite dans la seconde aussi bien aux cordes qu'au piano — se traduit par la somme numérique 4 + 8 mesures respectives des cordes et du piano et que le chant de celui-ci, numériquement double de celui des cordes, assure, par son repos médian une répartition équilibrée : 4-4-4 mesures. Nous ne tenons cependant pas tant à ces symbolismes du Nombre et nous reconnaîtrions même que Beethoven en a nuancé la rigueur sur la totalité du mouvement, à moins que, face à l'arbitraire d'un jeu trop parfait, il l'ait singulièrement enrichi et rendu plus signifiant par les nuances et dérogations apparentes elles-mêmes. En reprenant le thème dualisé de l'ensemble cordes-piano, on peut suivre en effet, sauf mutations prévisibles, un **cortège** ininterrompu de tout l'**Andante,** inspiré par le Nombre qui spatialise ainsi le temps musical :

— **Mesures 1 à 13 :** Très réellement douze mesures, puisque l'accord cadentiel du piano, une seule croche du 1er temps, retrouve donc, mais cette fois harmoniquement complet, l'étagement vide du Mi, l'avant-signe des cordes et referme un parcours cyclique qui aurait dû recommencer, qui aurait pu indéfiniment recommencer ; la surprise vient précisément du silence qui retarde ce retour ; nous parlions d'espace clos, le voici, immédiat, dans son Minuit refermé.

— **Mesures 14-26 :** Le jeu se répète dans l'exactitude des douze mesures encore enfermées dans un cycle : les cordes, du Mi au La, qui suspend l'œuvre à la dominante d'un Ré mineur passager ; le piano, du Ré, qu'il reprend ainsi, au Mi cadentiel. Mieux encore qu'au premier jeu, puisque le thème a plus erré, on entend le parti de scellement des 12 mesures de tonique à tonique principale.

— **Mesures 26-38 :** Un jeu analogue plus complexe, de douze mesures, encore exactement proposées, plus signifiant encore de se révéler par cette complexité elle-même, et non pas comme un simple et nouvel écho du premier ; le dialogue se resserre d'abord ainsi :

26-28, les cordes ; un fragment mélodique nuancé de leur rythme **(ex. 6).**

28-29, le piano ; une brève voix, analogue à l'appel initial de son thème.

29-31, les cordes ; sur le même fragment mélodique qu'aux mesures 26-28, mais transposé.

Les cordes descendent ainsi sur leur rythme, deux mesures par deux mesures, chaque fois dans un effet de parcours de dominante à tonique mineure, du Mi au La, puis du Fa au Si, le piano médian n'esquissant lui aussi que la brève ascension de son thème, avant de le prolonger librement lyrique (mesures 31-38). En réalité, le premier fragment (Mi-La) s'analyserait dans une ambivalence intéressante, soit comme un Mi mineur sans altération de la sensible (analogue au mode grec **dorien**) arrêté à ce que nous serions tenté de nommer la sous-dominante, mais qui serait ainsi la note centrale du mode ancien, note initiale du second tetracorde (descendant, précisément) ou **mèse**, soit encore comme un 3e mode, authente, grégorien, également interrompu. Nous avons quelque raison d'introduire ici ce sentiment d'ambivalence, et d'abord celle-ci : le piano, prenant à ce moment l'échange, ne fait que constater ces possibles, en énonçant successivement cette tonique de La, puis contruisant l'accord de fondamental attendu pour atteindre l'étagement d'une 7e mineure **(ex. 6),** qui ne serait analysable que comme un accord de 7e de dominante de Ré mineur, dont la sensible n'aurait pas été altérée, si ce Sol naturel (qui, pour correspondre au La mineur apparent aurait dû être dièse) n'était une appogiature du Fa, nouvelle tonique (et, on le voit, relative majeur de ce Ré mineur, un instant imminent dans son même climat dorien). Ceci, pour dire surtout que si la voix solitaire du piano et celles des cordes se refusent, dans le temps musical, à s'unir, nous l'avons vu, les liens s'établissent dans l'espace musical. Ainsi d'ailleurs du second énoncé des cordes de Fa à Si, dont nous dirions encore qu'il s'offre comme le 5e mode authente ou comme le mode grec de Fa (hypolydien). Les mêmes ambivalences hantent donc le nouvel élan du piano qui, d'un Si, dirait-on totalement disponible (comme tonique, dominante ou sensible des modes de Si, Mi et Do), construit un étagement également plurivalent, à cause de la quinte diminuée et de la septième mineure (La mineur, Ut majeur ou mineur, le La devenant appogiature de sa propre sensible, ou le Sol dièse s'écoutant comme un La bémol, **(ex. 7).** Peut-être pressent-on, au seuil de la



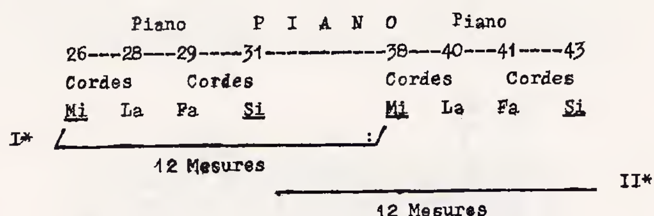
première évasion tentée par le piano, la densité harmonique imminente.

Quand le piano se tait à la mesure 38, c'est donc bien sur la fin d'un cycle analogue aux précédents, ce qui se reconnaît au retour exact, aux cordes, des fragments mélodiques en Mi, en Fa, respectivement sur les mesures 38-40, et 41-43 et au retour médian (40-41) du piano qui va encore prolonger ensuite, en écho à sa première évasion, un chant lyrique (43 et suivantes). Les douze mesures que nous venons d'analyser ont donc une cohésion, une puissance cernante comparable aux deux cycles précédents, également enfermée de tonique à tonique, mais l'accord de sixte, mesure 38, et sa résolution en accord de dominante assurant une transition, dont nous allons dire le rôle :

— Si nous tentions de poursuivre la même analyse numérique, de la mesure 38 à la mesure 50, le jeu semblerait se dérégler. Au contraire, il s'intensifie et nous

voudrions révéler un contrepoint des densités d'espace que nous éclairerons ensuite :

— A la mesure 38, le premier accord dont se tait le piano est bien en Mi mineur, confirmation harmonique de ce cycle de Mi à Mi que nous venons de dire (26-38), mais cet accord est un accord de sixte et s'offre ainsi comme transition ; en fait, l'accord de dominante qui s'en évade provoque aux cordes le retour du cycle, lequel ne s'achèvera pas, nous l'avons reconnu, le piano demeurant solitaire ensuite. Il est donc surprenant que, depuis le chant du piano commencé à la mesure 31 jusqu'à la cadence des cordes (mesure 43) qui ferme donc un ensemble nouveau de dominante à dominante, non seulement douze mesures s'inscrivent encore, mais dans une présentation contraire à celle du cycle « 26-38 ». En d'autres termes, une imbrication de deux espaces déplacés l'un par rapport à l'autre, s'établit ici, par le symbolisme du Nombre, et comme de part et d'autre du piano seul et lyrique, un effet de **da capo** ou de miroir ; un autre effet du miroir est la désinence pianistique des mesures 40-41, effet inversé de l'ascension ébauchée (mes. 28-29). Le schéma suivant traduit cette dualité sur laquelle nous pourrions fonder notre théorie de la réalité de cet espace musical de l'**Andante** :



— **Mesures 43-55 :** Ce qui donne un autre appui à la réalité du cycle des mesures 31-43 est le fait indéniable que, passé le rythme des cordes, le piano ouvre le cœur de l'**Andante** sur la mesure 43 exactement comme il s'exprimait seul (mesure 31...), mais cette fois sur une inversion mélodique symptomatiqque. Ces deux départs de libre jeu s'entendent comme des échos réciproques : Il est donc troublant que si déjà douze mesures les séparent, la nouvelle expression solitaire, encore plus libre, du piano inscrive encore le même nombre au terme de la densité la plus lourde de son jeu. En agrégats **harmoniques,** il accède à un désenlacement **mélodique** d'une pureté d'éther **(ex. 9)** se recharge d'imbrications **chromatiques** obtenues dans un **contrepoint...** avant que, mesure 55, les tremolos, l'accord de dominante, la si légère ponctuation des cordes qui s'étaient totalement tues, et enfin le point d'orgue introduisent tout un autre climat d'espace musical.

— Pour cependant saisir encore l'insistance de notre Nombre symbolique, réservons ces mesures 55-61, dont cette fois la rigueur numérique s'est écartée, dans une aberration du temps musical qui trouvera sa signification. Passé ces mesures de déstructuration, se retrouvent, à nouveau indiscutables, Douze dernières mesures, entre le nouveau point d'orgue qui marque le terme de l'acte précédent, et l'accord final dont le dernier point d'orgue ferme l'**Andante.**

La structure ainsi fondée sur le symbolisme du Nombre se résume clairement :

— 12 mesures enfermant l'union et l'opposition des deux thèmes en Mi mineur (1-13).

— 12 mesures réaffirmant cette union et cette opposition, en Mi mineur, mais une modulation intérieure donnant aux deux présences l'occasion **autre** d'un lien et d'une opposition, entre un Ré mineur implicite aux cordes et un Ré majeur dont le piano reprend la dominante commune (14-26).

— 12 mesures d'une opposition dialoguée des deux êtres, d'où le piano cependant s'évade, avant de refermer le cycle, en Mi mineur, de tonique à tonique (26-38).

— 12 mesures d'un chant lyrique dont le piano vient s'enfermer dans une opposition à l'univers des cordes, et par une démarche inverse à la précédente qui s'y imbrique, le piano jouant un rôle d'évasion libre et d'errance contrainte, de dominante **Si** à dominante (31-43).

— 12 mesures (43-55) de solitude du piano, dans une densité qui, sursaturée, provoque une précipitation sonore,

— 6 mesures de déstructuration absolue (55-61).

— 12 mesures refermant, irrémédiablement, l'espace de l'**Andante.**

Pour entendre cette page beethovénienne dans sa réalité d'espace temporel et psychologique, il faudrait rappeler que, musicalement, la notion d'espace est très diverse et peut se concevoir selon trois groupes d'aspects, dont deux, les plus communs malheureusement, sont des faux :

— Un **Espace sonore,** qui n'est autre que celui, mesurable, géométrique et topologique, de la diffusion du son, défini par la distance des sources sonores à l'auditeur et le volume du lieu où il se trouve ; il n'est pas spécifiquement musical, si cependant le compositeur peut s'y intéresser pour certains effets.

— En particulier, il en use pour l'**évocation musicale de l'espace,** dont de nombreux exemples se solliciteraient ici ; n'en citons qu'un, beethovénien, dans **Fidelio,** l'effet de lointain crépusculaire obtenu par la trompette jouée en coulisses. Malgré les réelles réussites des évocations, il ne s'agit pas d'espace musical, mais d'un espace **plastique,** évoqué par les moyens de la musique.

— **L'Espace musical** enfin tient aux techniques elles-mêmes ; interne à l'œuvre, il ne se représente pas, ne s'évoque pas dans une réalité visionnaire, mais se ressent dans sa réalité intérieure. Les techniques de sa révélation sont celles qui permettent à l'auditeur de retrouver, témoin de l'œuvre, comme le compositeur, témoin de l'univers, une réalité psychique et la conscience d'une opposition de soi au monde, et du jeu d'un monde intérieur, lieu privilégié de fantasmes et de l'extérieur devenant un Double cosmique et un véritable partenaire. N'est-il pas évident que l'**Andante** affirme une telle intention ? Nous venons, nous l'espérons, de dire les grands traits dont l'intériorité psychologique et l'environnement se présentaient chacun dans les face à face d'osmose ou de

refus, dans une prise de conscience de la dualité de Soi et du Monde. Ce Minuit de l'âme que nous avons cerné est un état de réceptivité totale du Témoin, en même temps que celui de la grande densité métaphysique de son Univers. La page beethovénienne vaut donc de tenter cette convergence paradoxale de deux tensions psychique et cosmique, irréductibles l'une à l'autre, mais créatrice d'une prédisposition à la **hantise passive** ou à **l'évasion voulue** selon que l'univers nous investit ou que nous en transgressions les contraintes. Quel est le Jeu de l'Andante ? Nous le saisissons en approfondissant sa réalité intérieure.

III. — **LA REALITE INTERIEURE**

Le processus de création d'un espace temporel en nous ne s'étudierait totalement que dans l'ampleur de tout un essai, mais pour la seule clarté de notre propos, on peut en dire ici les éléments simples qui intéressent l'**Andante :**

Puisque la musique ne peut décrire et représenter, toute répétition de thème, de rythme, de timbre, toute **lancinance** insistante qui forme pour nous **cortège thématique** n'est pas tant un déroulement dans le temps musical, qui n'en est que l'apparence obligée, structurellement, par les dominantes **temporelles** de la **forme,** que le renouvellement incessant, sur nous, de l'impact d'un fantasme **matériel,** qui nous atteint ainsi, avec régularité et obstination, en tel lieu de notre **espace intérieur,** qu'il sature après en avoir détruit le seuil. Dans un essai consacré à **l'espace hanté** (3) et sans référence cependant à la musique, nous avions éclairé ce préalable de deux espaces, intérieur et environnant, et les jeux de saturation et d'osmose par lesquels l'univers pénétrait en nous, quand notre Double imaginaire s'évadait et nous avions décrit cette double et antagoniste démarche de l'être hanté et de la puissance de hantise qui détruisait toutes limites, amenant les deux espaces à se confondre. Est-il nécessaire de dire que ce processus semble trop parfaitement donné dans l'**Andante.**

— Le thème de l'univers est un des fantasmes parfaits dont tous les phénomènes créent des impacts et ruinent nos défenses ; chaque note, heurt, répétition ou intrusion de degrés conjoints, isolée par le **staccato,** frappe aggravée par le rythme « battant » qui la traverse ; le mélisme initial, impertubablement répété à chaque entrée, intangible — Sol-Fa dièse-Sol-Mi —, ce ne peut être fortuit, est celui du **Dies Irae,** certitude de hantise imminente, étrangement à nouveau présente, trois fois murmurée à la fin de l'**Andante** par les cordes dans le motif rythmique emprisonnant. Nous avions quelque raison d'écouter dans le thème un modalisme grégorien, mais nous osons à peine demander de compter, une fois encore, combien de coups sont ainsi frappé **staccato,** par ces trois fantasmes de quatre notes mortelles... Or si cette lancinance se donne initialement en dehors du Témoin, séparé de lui par le seuil invisible des silences, l'imbrication des fragments entre les mesures 26 et 43, et l'osmose des deux espaces que nous avons analysés (26-38 et 31-43) témoignent de la rupture des limites, de la convergence grandissante des inconciliables et d'une interpénétration matérielle, non d'une union formelle. Nous entendons ici un espace musical particulier qu'un autre exemple peut mieux isoler : Quand un thème est donné, surtout avec la puissance expressive de ceux de l'**Andante,** il est un être, un **être musical.** S'il se fragmente et s'écartèle comme ici (dans l'ensemble 26-43), pour se laisser hanter par un autre, ce n'est donc plus au compte du temps musical qu'il faut porter l'événement, mais à une « tonification » de l'espace, l'être divisé se refermant sur ce qui vient le hanter, en vivant, vibrant par lui. Pour rappeler **Parsifal,** déjà évoqué à ce propos de spatialisation temporelle, le fait le plus admirable que nous connaissions à cet égard apparaît dans ce drame de Wagner quard Parsifal se révèle être le **Prince** attendu du Graal. Sur ce mot, son leit-motiv éclate, mais pour immédiatement se scinder en deux **(ex. 8),**

8va
Thème de Parsifal
[Gurnemanz:] So — ward es uns
In molto maestoso.
f
ver - hie - ssen

l'espace nécessaire à Gurnemanz de chanter et de reconnaître :

« comme l'annonça la promesse » (4)

3. - L'Espace Hanté, revue **Sciences de l'art,** Annales de l'Institut d'Esthétique et des sciences de l'art, de l'Université de Paris, n° spécial consacré à **l'Espace,** 1967, pp. 24-41.

4. - **Parsifal,** acte III, cf. op. cit. p. 181.

qui prend acte, **dans l'instant** de la révélation de l'être, de l'espace temporel du passé de Parsifal et du Graal, et de l'avenir promis.

Ici un tel espace se forme donc de manière analogue dans une réciprocité comme l'imbrication des thèmes ; la double imbrication des structures et des fragments que nous avons étudiée dans le remarquable tryptique refermé sur lui-même est alors celle de la convergence la plus grande tentée par le piano et les cordes...

L'élan solitaire du piano qui succède y trouve aussi son origine : C'est de cette insistance de l'univers des cordes, de l'imbrication des espaces que naissent, au cœur de l'œuvre, chez le Témoin, trois états qui traversent tout espace insolite ou hanté : Dense, sursaturé, rompu. Dans ces douze mesures contrales du piano, la densité **harmonique** des accords immobiles hante les 4 premières mesures, les 4 suivantes signant une transition **mélodique (ex. 9)**



presque exténuée jusqu'au lien d'un Mi tonique (mesure 51) accord de sixte qui appelle la suite : 4 mesures de formation d'un apogée de la **saturation** et de sa détente ; ici une mesure exceptionnelle :

Mesure 52, ou la sursaturation : Atteinte sur l'ascension arpégée la plus naturelle qui affirme le Mi mineur, cette mesure est d'une importance capitale. Partageant exactement (43-51 et 53-61), non pas ces douze mesures mais, nouvelle imbrication d'espaces, tout le jeu solitaire du piano (43-61) entre la formation de sa densité et l'issue de sa déstructuration (un point d'orgue nouveau et une broderie diatonique très libre), elle devrait contenir la plus grande densité, être le lieu de la plus grande saturation, face à l'univers alors le plus vide, le plus lointain. Très exactement, dans cette **seule mesure,** toutes les notes, les **Douze sons** se précipitent **(ex. 10).** Dans les doubles croches supérieures, Sol-Fa dièse-Fa-Mi-Ré dièse-Ré ; encore à la main droite, les trois croches poursuivent Do dièse- Do-Si. A la main gauche, si les doubles croches ne donnent que des notes présentes précédemment, les croches achèvent la série : La dièse-La-Sol dièse.

Sans que nous y attachions le sens auquel chacun aura pensé, le terme nous a échappé d'une **Série,** où nous ne prétendons même pas découvrir quelque atonalisme, mais l'événement est symptomatique de cette « surden-





sité » harmonique étonnante, prête à se rompre, dont se souviendra César Franck que l'on croit une seconde entendre ici. La rupture vient en effet : la mesure suivante, presque analogue (à laquelle manque déjà le Sol dièse, cette même note, il est vrai, qui plus loin, au cœur de la déstructuration, vient et revient comme le seul appel tonal, comme **sensible** du La **(ex. 11)** amorce ce mouvement et les syncopes qui assurent un lien entre les mesures, régnant sur toute la désinence, renforcent alors un sentiment de déstructuration imminente.

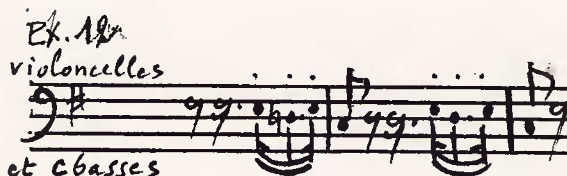
Si l'on doutait de l'importance de la cadence à la dominante qui s'ouvre sur ces mesures déstructurées (55-61), le fait est symptomatique que les cordes donnent, ce qui a été rare, le Ré dièse, en tierce de la dominante, qui permet l'ébauche de l'accord et renforce ainsi l'accord de 7ᵉ de dominante du piano. Surtout, alors même que ce Ré dièse se sera éteint, sa suggestion initiale persistera ainsi davantage, impliquant l'accord de Neuvième quand les trilles pianistiques insistantes élèveront un accord de quinte diminuée, à la fois audible comme tel et comme élément de l'accord précédent : un effet de double quinte diminuée (Ré dièse-La et Fa dièse-Do) bouleverse ici l'espace, augmente la réalité de la rupture. En effet cet accord de 9ᵉ qui ne se résoud pas, sinon très loin, autre symptôme, quand s'annoncera la rythmique mortelle des cordes (64) est, avec sa double quinte diminuée, un univers dévasté. La manière même dont cette résolution se fera est signifiante ; dans l'apaisement final de la grande broderie diatonique, celle-ci se termine, Fa dièse-La-Do,



exactement a commencé la rupture... ; l'accord de sixte (mes. 62) qui en est la résolution provisoire, n'est alors qu'un passage vers la véritable cadence, le Mi vide des cordes... Tout ce qui s'encadre entre les deux points d'orgue (mes. 55 et 61) et entre les deux accords de quintes diminuées qui s'y attardent donc, véritables notes-frontières, s'isole, hors de toute référence, à cause des éléments de la dissonance qui y joue librement comme si elle s'installait dans son irrésolution ; les traits chromatiques répétés ne tendent qu'à assurer le parcours de la quinte diminuée descendante (La-Ré dièse) ; celle-ci se donne des échos, entre le Ré dièse de la main gauche et le La de la droite, à travers même le silence, mais aussi à travers le trille d'Ut qui, dissonant sur ce Ré, provoque aussi le miroir supérieur d'une quinte augmentée incessante avec ce Sol dièse. Sous les traits en sextolets de triples croches le temps se ruine, l'espace se rompt dans l'inutilité tragique du jeu puisque, en fin de traits et de tentatives (cette interrogation vaine, répétée, au Sol dièse-La) la quinte diminuée vibre encore mesure 61, ne s'effaçant qu'après toute la grande broderie.

Nous voudrions dire encore que l'espace musical, même dans cette déroute psychologique totale, retrouverait, au sein même de l'insolite sonore ainsi créé, de nouvelles références, comme si toutes frontières détruites, le Témoin s'accrochait aux éléments de son désarroi, ici un curieux sentiment de polytonalité, de dissociation(dans l'antagonisme des trois données des mesures 56-58 : le parcours chromatique des traits évoque encore le Mi mineur (La-Ré dièse) ; la répétition interrogative que nous avons dite, assurant la présence du La mineur ; le trille d'Ut formant pédale, formant aussi un lien entre les deux autres registres, faisant régner l'Ut majeur.

— Nous avons dit l'intention finale d'enfermement de l'Andante par le symbolisme du Nombre ; à l'issue de ce point d'orgue de l'accord de quinte diminuée, les douze mesures limitent une succession de phénomènes liés, cohérents, les uns aux autres, et organisant un espace qui, plus que jamais, joue l'irréductible, l'immobile, l'insoluble : le trait rapide, résolument diatonique se fait broderie, s'apaise, devient lenteur pour soulever le profond arpège du Mi mineur puis de sa dominante, et le retour du Mi, pour trois appels, ou trois menaces, trois éloignements de la pulsation **(ex. 12)**, un retour du piano en trois



accords à peine exprimés, un silence dont il retarde sa résolution, cet arpège final sur le Mi qui, du dernier point d'orgue de l'appogiature, semble s'évader dans un néant.

Trois fois Minuit, avions-nous rêvé, ou trois Minuit de l'âme... Encore que prudent, nous ne constations qu'un dernier Ordre dans l'ensemble de l'**Andante**, ces Minuit sont présents :

— De la 1re à la 26e mesure **se succèdent,** comme une donnée diurne-nocturne, les deux énoncés de douze mesures, linéaires, **juxtaposées,** encore en sérénité, cycle parfaitement fermé.

— De la 26e à la mesure 38, **s'imbriquent,** nous l'avons donc reconnu, deux énoncés de douze mesures, miroirs réciproques, un Minuit **double** et immobile, dont on entend qu'il est l'heure de la plus **imminente avancée** de l'Univers près de l'homme, quand, exactement sous le chant du piano, commun aux deux énoncés, les cordes viennent scander **forte,** faible apogée de leur intensité, dont le diminuendo sera ensuite constant.

— De la mesure 43 à la mesure 55 d'une part **et** de la mesure 61 à la mesure 72 enfin, **se séparent** deux énoncés de douze mesures, s'écartèle Minuit, d'abord dans une **espérance** d'évasion du soliste, enfin par le **refus de son** univers mort, deux antagonismes absolus, entre lesquels en effet, durant six mesures, le temps et l'espace se sont rompus, **néantisés.**

De part et d'autre, au-dessus de ce néant, un dernier miroir reflète l'un dans l'autre ces deux espaces de douze mesures, chacun redoublant le symbolisme du Nombre, l'un en faisant se cristalliser en son centre les Douze sons, l'autre en battant le seuil qu'il enferme des Douze coups de **Dies Irae** répétés.

Si tout ceci est fortuit et que Beethoven ne l'ait point voulu... Ce que nous avons tenté de dire en confrontant des nombres et des aspects techniques, le philosophe de la plus grande force qui nous hante, l'Imagination de la Matière, G. Bachelard en a déja paraphrasé le climat sans pourtant qu'aucune référence musicale anime son texte.

Dans **Fragment d'un Journal de l'homme** (5) c'est tout le dialogue incommunicable que ce philosophe écoute en poète, en lui, dans la Nuit ; nous ne pouvons, car ce serait risquer d'écrire un autre essai, en commenter le message. Sans nous y introduire, retenons seulement quelques phrases pour être lues en contrepoint de l'**Andante** :

Il place en exergue quelques vers de Supervieille et parmi ceux-ci :

« Ce soir assis sur le bord du crépuscule

. . . .

« Je regarderai descendre la nuit : elle se croira toute seule

« Et mon cœur me dira » [...]

Puis le philosophe parle :

« Me voici donc une matière de doute, une matière de dualité qui fermente »

. . . .

« En moi, l'univers entier vient s'isoler, vient s'affoler au point de se croire une seule pensée. »

« Pour donner un exemple de méditation rêveuse qui construit un monde en creusant les impressions de solitude d'un rêveur, essayons de surprendre ensemble les doutes de l'âme nocturne et les attraits cosmiques de la nuit. Voyons comment la solitude dans la nuit organise le monde de la nuit, comment un être noir s'anime en nous quand, en nous, la nuit prend conscience d'elle-même. »

Ce qu'en espère Bachelard est exactement la structure que nous venons de reconnaître :

« Nous aurons ainsi un premier dessin de l'**homographie** entre la solitude humaine et le cosmos d'un désert. »

De cette recherche du philosophe, trop d'axiomes alors surgissent. N'en livrons que quatre, inquiétants d'être si parfaitement harmoniques de la page beethovénienne :

« La nuit te refuse sa solitude évidente, sa présence »

« Ta solitude est ta mort même qui dure dans ta vie, sous ta vie »

« La nuit est ma solitude, la nuit est ma volonté de solitude »

« La nuit active, la nuit projetée, ce sera donc un peu de mon être obscur et profond qui va noircir les arbres. Deux êtres noirs dans l'existence noire : un même néant qui respire »

(A suivre.)

---

5. - G. Bachelard, Fragment d'un Journal de l'Homme, in **Mélanges d'esthétique et de sciences de l'art offert à Etienne Souriau**, Paris, Librairie Nizet, 1952, ou dans **Le Droit de rêver**, P.U.F., 1970, pp. 231-245.

par Graham BARTLE

L'EDUCATION MUSICALE EN AUSTRALIE (1)

Tenter de généraliser en ce qui concerne les caractéristiques de l'éducation musicale en Australie est particulièrement difficile du fait que le pays est divisé en six états, chacun autonome en matière d'éducation, aussi bien générale que musicale. D'autant plus que l'existence d'un grand nombre d'écoles indépendantes (la plupart religieuses) soit presque 25 % du total des écoles primaires et secondaires — chacune libre de présenter la musique de la manière qu'elle veut — rend la tâche de faire un exposé solide, pratiquement impossible, c'est-à-dire un exposé qui ne soit pas contredit par ce qui se passe dans telle ou telle école ou localité. En tenant compte de ceci, on pourrait décrire comme suit les grandes lignes de l'éducation musicale en Australie au début de 1970 :

a) **La reconnaissance officielle de la musique.**

Au niveau pré-scolaire (enfants âgés de 3 à 5 ans), la musique est considérée comme un domaine d'expérience et de formation essentiellement. Les écoles de formation du personnel pour les écoles maternelles insistent pour que tous les élèves-maitres soient compétents sur plusieurs instruments — notamment piano, flûtes à bec et instruments de percussion —; toutes les écoles maternelles se servent largement du chant : jeux chantants, du rythme : taper, battre des mains ou jouer en cadence et du mouvement en musique. Les séances de télévision et de radio destinées à ce niveau, emploient aussi les ressources de la musique, appropriées à leurs moyens d'expression respectifs. La prise de contact et la prise de conscience avec les divers éléments de la musique sont les objectifs principaux à ce niveau et ces buts sont poursuivis et étendus dans les années suivantes.

Dans les écoles primaires (de 6 à 10/11 ans) il y a deux façons distinctes d'aborder le sujet. Dans les deux ou trois premières

---

(1) Ce texte, comme ceux publiés dans nos numéros 187 (pages 35 et 37) et 188 (page 30) est extrait du « Rapport du séminaire de Stockholm — 2 au 6 juillet 1971 — édité par la Section française de l'I.S.M.E. ».

classes (les âges vont de 6 à 7 ou 8 ans) la plupart des écoles font une part importante à la musique, l'enseignant largement comme à la maternelle quoique les instituteurs (institutrices) ne soient pas toujours aussi compétents sur leurs instruments que les maîtres de maternelles. En général, toutefois, à ce niveau, l'attitude des enfants envers la musique, est enthousiaste. La plupart des cours de formation des enseignants des petites classes (6 à 7 ans) comprennent des travaux pratiques avec des instruments de percussion mélodiques et non mélodiques ainsi que des cours sur les méthodes d'enseignement. Dans la plupart des écoles d'état, il y a, au moins, une heure par semaine consacrée à la musique et aux activités associées. Les écoles libres y consacrent plus ou moins de temps, selon les décisions du Principal et la disponibilité de personnel approprié. Au niveau plus élevé des écoles primaires (de 8 à 10/11 ans) l'activité musicale est vraiment un enseignement par bribes.

Les enseignants qui ont pris la musique comme option spéciale dans les écoles normales sont ceux qui, principalement, continuent à présent les traditions musicales scolaires (du moins en ce qui concerne la jeune génération d'enseignants), quoique des cours « en service » sont en train de se révéler précieux pour les enseignants d'enseignement général plus expérimentés. Les efforts de beaucoup d'enseignants sont fréquemment entravés par le manque d'équipement et d'espace pour poursuivre des activités musicales. Les emplois du temps officiels de la plus grande partie des écoles d'Etat accordent deux séances par semaine à la musique qui peuvent varier d'un quart d'heure à une demi-heure. Comme les enseignants de musique spécialisés ne sont pas utilisés, en général, au niveau primaire dans les écoles d'Etat, la plupart du temps la musique est enseignée par l'instituteur ordinaire. Ceux qui ne sont pas particulièrement intéressés par la musique (ceci paraissait être le cas pour la majorité en 1968 au cours d'une étude entreprise) prendront, peut-être, les émissions radiophoniques comme unique activité musicale et inclurons, occasionnellement peut-être, une chanson entre les autres leçons. D'autres sont plus sympathiques et plus conscients de la nécessité de la musique à l'école et essayent d'incorporer d'autres activités : rudiments de musique, chants (parfois en parties), écoute de disques, mouvement et/ou danse et, dans quelques cas, une forme de travail créatif de type vocal et/ou instrumental. Encore une fois, le manque d'équipement dans de nombreuses écoles entrave les efforts, mais il est surprenant comme l'enthousiasme d'un maître peut surmonter ceci. Quelques écoles libres et quelques écoles d'Etat sises dans des régions plus riches (avec des organisations de parents actives) sont plus à l'aise en ce qui concerne l'équipement et les possibilités et, en conséquence, l'on s'attend à ce qu'un travail plus étendu soit entrepris dans ces cas.

Toutefois, un autre facteur gêne plus sérieusement la musique à l'école primaire. Au fur et à mesure que les enfants montent de classe, ils prennent contact avec des instituteurs successifs, différents, dont la compétence et l'intérêt pour la musique peuvent être très divergents. D'où il découle que l'enseignement musical est distribué par bribes, souvent avec des intervalles d'une année ou plus, quand rien d'efficace n'est accompli. Dans les quelques écoles d'Etat et les écoles libres plus nombreuses où des maîtres compétents en musique sont employés, une suite logique d'année en année a lieu avec des résultats plus heureux.

Beaucoup d'écoles secondaires ont des enseignants universitaires diplômés en musique qui se chargent de cette discipline pendant toute la scolarité : donc, les difficultés que l'on rencontre au niveau primaire n'existent pas. Les écoles d'Etat ont tendance à accorder deux périodes (de 30 à 40 minutes) par semaine à l'étude de la musique pendant les deux premières années d'études secondaires, une période pendant la troisième année (quoique un nombre croissant bénéficie de deux périodes à ce niveau) et quelques écoles ont une période pendant les trois années de classes terminales. Toutefois, dans la majorité des Etats, on peut prendre la musique comme sujet d'examen au niveau du second cycle du secondaire et, dans ce cas, quatre (et parfois plus) périodes peuvent être envisagées. Ces cours comprennent généralement la théorie ou l'histoire et la littérature musicales. De plus, pour les examens, tous les Etats reconnaissent certaines qualifications en musique pour les examens de fin d'études secondaires. Des leçons peuvent être prises dans le privé et, parfois, l'enseignement peut être donné à l'école. Les examens de pratique d'un instrument sont généralement organisés par l'Australian Music Examinations'Board.

Au niveau tertiaire, il y a les écoles normales (formant principalement les instituteurs primaires), les conservatoires et les départements d'universités ou les facultés de musique (ces deux dernières écoles forment les musiciens, les compositeurs, les étudiants dans la recherche et les professeurs — principalement pour les écoles secondaires.

Dans presque toutes les écoles normales primaires aussi bien d'Etat que libres, dans tous les Etats, l'on insiste pour que les étudiants fassent un peu de musique au moins pendant un an. L'étendue et la qualité de ces cours varient énormément et l'on connait une école normale qui permet aux étudiants de passer leur diplôme sans avoir suivi de cours de musique du tout. Toutefois, la plupart ont un cours d'enseignement pédagogique. La plupart des écoles normales, également, offrent des cours facultatifs de degré supérieur aux étudiants intéressés et talentueux et ceux-ci, varient, aussi, en étendue et en contenu — théorie, harmonie traditionnelle et contrepoint, « appréciation », exécution instrumentale, arrangements pour ensembles scolaires, histoire de la musique, tour d'horizon sur les activités créatrices, etc.; ces cours sont ceux que l'on rencontre le plus souvent.

La musique est une discipline reconnue dans huit des quinze universités australiennes dont deux ont un conservatoire dépendant. Les cours comprennent, en général, l'étude d'un instrument, la composition, l'éducation musicale et la musicologie avec des possibilités de recherche conduisant à des diplômes plus élevés.

b) Les caractéristiques les plus fortes et les plus valables de l'éducation musicale en Australie.

Tout d'abord, le trait le plus caractéristique de l'éducation musicale en Australie est un profond mécontentement des méthodes traditionnelles d'enseignement de la musique des petites classes à l'université. Ce mécontentement a donné lieu à un nouvel examen et à une réévaluation des visées et des buts de l'enseignement musical; il en est résulté une expérimentation de nouvelles méthodes de cours. Parmi ces innovations, on peut signaler des adaptations des principes d'Off Schulwerk au milieu et environnement australiens et une extension dans le domaine créateur. A vrai dire, c'est le fait de réaliser que la faculté de créer est non seulement possible, mais est un élément très désirable à tous les niveaux des cours scolaires, qui a engendré quelques expérimentations des plus audacieuses et des plus fructueuses. La faculté de créer, c'est employer, non seulement, les instruments Orff traditionnels et les sons humains, mais, aussi une grande variété de moyens producteurs de sons, y compris, dans quelques cas, magnétophones et autres équipements électroniques.

On est de plus en plus conscient de la nécessité de pourvoir à l'enseignement d'un instrument dans les écoles publiques et déjà, plusieurs Départements d'Education des Etats emploient des professeurs d'instruments; beaucoup d'entre eux divisent leur temps entre deux ou trois écoles et donnent des cours individuels ou par groupe pendant l'horaire scolaire se servant d'un emploi du temps tournant pour éviter aux enfants de manquer la même classe chaque semaine. Il y a cinq ou six ans un tel enseignement instrumental était presque exclusivement donné dans des écoles libres. A présent, la majeure partie de ce travail dans les écoles publiques a lieu au niveau secondaire. Le résultat en est que les orchestres et les harmonies se développent au sein des écoles et ceci a conduit, dans certains états à la formation d'orchestres symphoniques complets en utilisant les exécutants les plus talentueux de nombreuses écoles.

Chanter en chœur a toujours été populaire dans les écoles tant primaires que secondaires et des festivals de chorales se tiennent fréquemment dans beaucoup de localités, des chœurs individuels et des chœurs groupés y prennent part. Des concours de chorales ont lieu aussi, dans certaines régions.

Pour subvenir aux nouveaux besoins et aux nouvelles visées de la musique à l'école, les architectes du Département de l'Education dans certains états, installent des salles de classe, de répétition et de rangement spécialement étudiées pour la musique, dans les nouvelles écoles alors que, beaucoup d'immeubles anciens en seront privés pour longtemps encore.

(A suivre)

STAGES DIVERS

STAGES d'été de PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE 1972, avec Instruments O.R.F.F. :

AIX-EN-PROVENCE : du 7 au 11 juillet inclus.

QUIMPER (Sud) : du 27 août au 6 septembre inclus.

TOULOUSE : du 9 au 13 septembre inclus.

Renseignements auprès de :

Madame PENDLETON,
110, rue Pierre-Demours - 75-PARIS (17e)
ou
53, rue Saint-Dominique - 75-PARIS (7e)
Tél. : 555-05-39 - Poste 309

***

STAGES ET SESSIONS
« A CŒUR JOIE » - **ÉTÉ 1972**

« DANSE DES MORTS » - HONEGGER.

Vaison-la-Romaine, 18, 29 juillet.

Sous la direction de **Marius Constant, Orchestre Philarmonique de l'O.R.T.F.** - Chef des chœurs Hélène Guy.

Deux concerts, les **27 et 28 juillet - Enregistrés.**

— Cette œuvre difficile s'adresse à de bons lecteurs s'engageant à travailler la partition qui sera envoyée à l'avance à chaque inscrit.

***

— **Stages « maitre de chanterie » :** chorales d'enfants.
6-15 juillet - Saint-Marcellin.

PREMIER DEGRÉ

— **Stages chefs de chœur :**

9-19 juillet - Dinard.

18-28 juillet - Vichy.

1er-10 septembre - Bordeaux.

7-15 juillet - Saint-Hubert (Belgique).

16-26 août - Lerida (Espagne).

19-27 août - Easenhall (Angleterre).

— **Stage « Initiation à l'orgue » :** 15-23 juillet - Aubigny-sur-Nère.

— **Stage « Actualité de la musique ancienne » :** Instruments anciens (musique instrumentale et vocale) - 17-26 juillet - Chapeau-Cornu (Isère).

— **Stage musical franco-allemand :** (Instruments : percussions, flûte à bec, chant choral, musique d'ensemble) - Ouvert aux 17-25 ans - 4-12 août - Vaison-la-Romaine.

— **Stage musique contemporaine et théâtre :** (Dans le cadre du festival de Vaison-la-Romaine) - 5-13 août.

— **Stage voile/chant choral :** 1er-8 septembre - Mèze (34).

— **Stage grégorien :** 2-9 septembre - Ittlenheim (67).

— Stage **« Orchestre » (amateurs) :** 7-13 septembre - Vaison-la-Romaine.
Etc.

Pour tous renseignements :

« A CŒUR JOIE »
5, rue Jussieu
LYON (2e) - Tél. : 42-52-44

***

En liaison avec le **PREMIER FESTIVAL** de musique ancienne de **SAINTES,** aura lieu, du **4 au 14 juillet 1972,** le **REGROUPEMENT NATIONAL D'INSTRUCTEURS DE FLUTE A BEC.**

Droit d'inscription : 300 F.

Clôture des inscriptions : 15 juin.

Pour tous renseignements, s'adresser à :
Service Artistique
Ligue Française de l'Enseignement
3, rue Récamier - PARIS (7e)
Tél. : LITtré 88-71

Du 7 au 14 juillet, la ville de Saintes organise son premier Festival de Musique Ancienne. Une telle manifestation ne pouvait trouver cadre plus approprié que l'antique capitale de la Saintonge, riche d'un passé musical prestigieux qui revivra pour quelques soirs dans les églises romanes, cryptes, cloitres et cours d'hôtels particuliers de la ville.

C'est dans ce contexte que, sous la conduite de nos instructeurs hollandais, fonctionneront les Ateliers de technique instrumentale et les cours d'interprétation de la musique ancienne. Tous les instruments anciens (épinette, cromornes, cornets, violes de gambe, guitares ou luths) seront les bienvenus.

Les stagiaires seront invités à toutes les manifestations du Festival. Ils participeront à l'animation musicale de la ville et de la région. Le dernier concert du Festival leur sera réservé.

***

ATELIER D'INITIATION
A LA MUSIQUE D'AUJOURD'HUI

En 1971 avait lieu le premier stage d'initiation à la musique d'aujourd'hui que nous organisions sans être sûr qu'il répondrait à un besoin.

Aujourd'hui, après le premier succès, nous pouvons renouveler notre tentative.

L'intérêt pour la musique d'aujourd'hui se développe. Les notions musicales et les matériaux musicaux classiques sont mis en question. De nouvelles formes, de nouveaux matériaux sonores sont exploités par des musiciens à l'imagination vive.

Si elle est réputée difficile, la musique d'aujourd'hui parfois déroutante à l'audition, complexe pour les non initiés, est loin d'être inabordable. Son écriture qui laisse souvent perplexe n'est pas non plus hermétique.

C'est pour vous permettre d'appréhender par la pratique musicale ces réalités vivantes de la musique d'aujourd'hui que ce stage vous est proposé dans un esprit de libre recherche mais aussi de sérieux dans l'exercice d'une activité souhaitée.

Droit d'inscription : 350 F.

Hébergement complet.

Enseignement compris.

CONTENU DU STAGE

1° Atelier chant choral avec instruments. Cet atelier sera consacré à l'étude et à l'interprétation d'œuvres modernes écrites au moyen du système traditionnel mais représentatives des formes et du contenu de la musique du XXe siècle.

2° Atelier « Créativité » — expression et création collective voix et instruments (percussions, cordes, cuivres, etc.).

3° Atelier chant choral : Expérimentation de différentes recherches d'avant-garde renouvelant les matériaux et les structures traditionnels, la notion d'œuvre, le sens même de la musique conventionnelle - Exercices voix et bande magnétique.

4° Atelier audition active et lecture de partitions de grandes œuvres typiques de la musique d'aujourd'hui.

RESPONSABLES DE L'ENSEIGNEMENT

Une équipe d'enseignants de la musique, de musiciens, de chercheurs ayant déjà encadré le stage 1971, chefs de chœurs, travailleurs liés au G.R.M., soucieux de transmettre et leur conviction et leurs connaissances.

INSCRIPTIONS

Pour s'inscrire, s'adresser de toute urgence de la part de « l'Education Musicale » à :

F.M.O.L. - Cité Administrative Tirlet
51036 - CHALONS-SUR-MARNE - CEDEX

***

ATELIER FRANCO-ALLEMAND DE MUSIQUE CHORALE ET INSTRUMENTALE MONT-CHOISY (MARNE)

24-31 AOUT 1972

Pour la quatrième fois, la Semaine musicale organisée en liaison avec l'Internationaler Arbeitskreis Für Musik aura lieu cet été au Centre de Culture et de Plein Air du **MONT-CHOISY.**

Cette rencontre est destinée à la pratique en commun de la musique chorale et instrumentale des jeunes des deux pays.

Le programme comprend des activités chorales et instrumentales (orchestre et musique de chambre) et des danses populaires.

Les détails pratiques seront fournis avec l'acceptation et l'inscription.

Direction générale : J. MARINTABOURET.

Direction musicale

— Instruments : Ekkehard HOLDERBACH.

— Chœurs : Gilbert CHOCAT.

Droit d'inscription : 180 F.

Hébergement complet.

Enseignement compris.

Frais de déplacement remboursés à 60 %.

Clôture des inscriptions : 20 juin 1972.

PROGRAMME INDICATIF

CHŒURS :

Chansons françaises de la Renaissance à nos jours harmonisées à 3 et 4 voix mixtes.

DURANTE : Magnificat.

HONEGGER : Extraits du « Roi David ».

ORCHESTRE :

Musique pour orchestre et musique de chambre en fonction des instruments disponibles (quatuor à cordes et autres instruments) et des œuvres apportées ou demandées par les stagiaires.

INSCRIPTIONS

Pour s'inscrire, s'adresser à :

F.M.O.L. - Cité Administrative Tirlet

51036 - CHALONS-SUR-MARNE - CEDEX

***

UN ÉVÉNEMENT ET UNE DATE A RETENIR :

En commémoration du 90e anniversaire de l'éminent compositeur, musicologue et pédagogue hongrois **ZOLTAN KODÁLY,** une conférence internationale sera organisée du 14 au 16 décembre 1972 sous le patronage de l'Institut Musicologique et du Groupe Recherches Folkloriques, tous deux attachés à l'Académie des Sciences de Hongrie. Le thème principal sera :

ZOLTAN KODÁLY
ET LA MUSIQUE DU XXe SIÈCLE.

Les rapports principaux seront prononcés par les professeurs Bence Szabolcsi et Lajos Bárdos, et par les MM. Ernó Lendvai et Imre Olsvai. Des discussions en table-ronde, des rapports supplémentaires et des concerts de gala complèteront les programmes de trois jours.

***

ACADEMIE D'ORGUE
DE SAINT-DIE

du 14 au 29 juillet 1972

DIRECTION : Marie-Louise Girod, Pierre Vallotton. Avec la participation de : Amy Dommel-Dieny, Arlette Heudron, Nicole Wild, Jean-Claude Allin, Paul Felfer, Maurice Moerlen, Pierre Parisot, Jean-François Vaucher...

PRIX DE LA SESSION : 450 F, tous frais compris.

MATIERES D'ENSEIGNEMENT : Exécution, interprétation, accompagnement, exercices chorals, analyse musicale, facture d'orgue...

VOYAGES ORGANOLOGIQUES et **CONCERTS** prévus.

CONDITIONS : L'Académie d'orgue comporte trois degrés : élémentaire, moyen, supérieur (pas de degré préparatoire pour les débutants : voir le stage de St-Jean du Gard).

PROGRAMME :

Elémentaire : J.F. Dandrieu (Magnificat du 8[e]ton) - F. Couperin (2 pièces au choix de la Messe des paroisses) - Buxtehude (Choral Num komm der Heiland) - J.S. Bach (Petit prélude et fugue en si bémol) - Reichel ou Gagnebin ou Michelsen : 1 choral.

Moyen : Clerambault (2[e] Suite, 2 pièces au choix) - Pachelbel (Choral Vom Himmel hoch) - J.S. Bach (Prélude et fugue en Ut maj. (au choix), ou La maj.) - J.S. Bach (1 choral extr. de l'Orgelbüchlein. Au choix : In Dulci Jubilo, Wenn wir in höchsten Nöten sein, Dies sind die heilgen zehn Gebot) - C. Franck (Pastorale) - O. Messiaen (Les Bergers, ou les Mages) - J. Langlais (1 choral extr. des 9 pièces).

Supérieur : Grigny (Extr. de la Messe 2 pièces au choix), ou Daquin (Noël) - Buxtehude (Prélude et fugue en Fa dièse mineur ou Ré maj.) - J.S. Bach (1 choral du Dogme au choix. De préférence : Christ unser Herr zum Jordan kam, Nun komm Heiland (orné), An Wasserflüssen Babylon (choral ou ténor) extr. du Recueil de Leipzig) - L. Vierne (Intermezzo ou Scherzo de symphonie) - O. Messiaen (Final de la Messe de Pentecôte).

POUR TOUS RENSEIGNEMENTS ET INSCRIPTIONS, s'adresser a : Marie-Louise Girod, Musique et chant, 8, Villa du Parc Montsouris, Paris 14[e].

Vous pouvez vous procurer la musique :

— Procure Générale, 76 bis, rue des Saints-Pères, Paris 6[e].

— Bärenreiter, Allée Jean de Ockeghem, 37 - Chambray-les-Tours.

*
**

14-29 juillet 1972

COURS D'ANALYSE HARMONIQUE, PAR A. DOMMEL-DIENY

Premier degré : Initiation à l'Harmonie élémentaire à travers les Chorals de Bach, 8 cours. Chaque matin de 9 h précises à 9 h 45.

Les chorals seront chantés, la musique sera fournie.

Au programme : Choix dans les chorals suivants : Choral de la Partita pour orgue en Fa min. - Choral de la Partita pour orgue en Sol min. - Choral N° 27 de la Passion selon St Jean (N° 111 des 371 chorals de l'Ed. Breitkopf) - Dernier chœur de la Passion selon St Jean - Dernier chœur de la Passion selon St Matthieu - Choral de Telemann extr. des 24 chorals variés.

Second degré : * Réservé aux participants ayant déjà des connaissances harmoniques. 6 cours. Chaque matin de 11 h 15 à midi 15.

Au programme : 1. Œuvres pour orgue : J.S. Bach (Prélude et fugue en La min.) (2 cours) - J.S. Bach (Mouvement lent de la Pastorale) (1 cours) - J.S. Bach (Partita en Sol min. Choral varié) (2 cours).

2. Mélodies pour chant et piano : Schumann (In der Fremde, op. 39, N° 1 en Fa dièse min.) - Fauré (Les Berceaux, en Si bémol min.).

Livres recommandés :

1. pour les participants non versés dans l'harmonie : « 12 Dialogues d'initiation à l'harmonie classique » (Ed. Ouvrières).
2. Pour les autres : Collection « L'Harmonie vivante » : Tome I. L'Harmonie tonale (Ed. Delachaux et Niestlé pour Tomes I et II). Tome II. De l'analyse harmonique à l'interprétation, avec supplément. TomeV. Fascicule 2 : 8 Préludes et fugues de Bach (Ed. Transatlantiques). Fascicule 8 : Schumann (Ed. Delachaux et Niestlé).

* Pour le second degré, apporter les partitions.

Ed. Ouvrières, Paris 13[e], 13, avenue Sœurs-Rosalie - Ed. Transatlantiques, Paris 8[e], 14 avenue Hoche - Ed. Delachaux et Niestlé, Paris 7[e], 32, rue de Grenelle.

ANATOLE FRANCE ET "LES DIEUX ONT SOIF"

par Yves HUCHER
Professeur de Lettres

Que de jugements sévères n'a-t-on pas portés sur lui ! Au « France, dernier des sages », de Jean Guehenno, au « France, l'homme le plus secret et le moins perméable », de Léon Blum, qu'il est facile d'opposer le jugement de Gide : « Le scepticisme a fait son temps. Il ne reste plus rien à en attendre. Ceci soit dit pour France », celui de Romain Rolland : « France, faux bonhomme et affêté », ou, pire encore, d'André Rousseaux : « ...poussière d'une pensée misérable et d'une écriture morte ».

Pour être « sceptique », « faux bonhomme » et n'avoir qu'une « pensée misérable », il faut être indifférent. Or, celui qui a la haine de tous les fanatismes, religieux, politiques, sociaux ou moraux, ne peut pas être jugé indifférent : ce serait ridicule pour Voltaire; c'est ridicule pour France. Indifférent ? Le premier n'aurait pas écrit **Candide** en 1759; le second ne nous aurait pas laissé **Les Dieux ont soif,** en 1912. Et c'est déjà toute une leçon que France partage avec celui qu'il admirait tant, cet honneur des jugements violents et vengeurs, — dont Gide et Romain Rolland ont d'ailleurs été dignes, par un juste retour des choses d'ici bas !

De tels reproches et autant d'injustices vont souvent à ceux que deux caractéristiques définissent : leur esprit, et l'impossibilité de les cataloguer. L'esprit, ce Parisien né en face du Pont-Neuf, l'a hérité de Molière et de Boileau, de La Bruyère, Voltaire et Beaumarchais, ces autres « frères en esprit » nés au cœur de Paris. Et voilà pourquoi le chapitre XI des **Dieux ont soif** et le chapitre final ont la même conclusion : « Adieu, mon amour ! Mon père va rentrer... ». Mais dans l'intervalle, la « citoyenne Blaise » a changé d'amant, et le premier, malheureux héros du drame révolutionnaire auquel il a trop cru, a vu se lever pour lui « sur la place de la Révolution le couteau ensanglanté » (fin du Ch. XXVIII). Un exemple typique entre cent autres !

Quant à l'impossibilité de « cataloguer » Anatole France, c'est une évidence, mais l'histoire de l'art est pleine d'évidences fort instructives. Dans l'histoire de la poésie au XIXe, il faut un chapitre à part pour Baudelaire; dans l'histoire littéraire, il en faut un tout autant pour France, véritable charnière — non la seule, mais l'une des plus solides et des plus efficaces — entre le XIXe siècle et le nôtre. De Voltaire et Hugo, il a la longévité : mais ceux-là « embrassaient » tout un siècle, « leur » siècle; celui-ci est « présent » (ou peu s'en faut) de l'échec des **Burgraves** et mieux, de l'éveil du Parnasse au premier manifeste du surréalisme. Et comme il est riche de pensée et d'expérience celui qui a connu, dans la survie du romantisme, le passage du Parnasse au symbolisme avant l'attente poétique, hésitante et nécessaire, du premier quart de notre siècle; il est riche d'une résignation humaniste celui qui a pris violemment parti contre l'Empire, qui a connu, sans vouloir s'y mêler, la guerre de 70 et la Commune mais qui s'est jeté, avec toute sa passion pour la vérité et la justice, dans l'Affaire Dreyfus. Et plus riche encore, le « patriarche de Touraine » — ô Voltaire, « patriarche de Ferney » — qui, de sa maison de la Béchellerie, attend avec inquiétude et douleur les nouvelles de la « Guerre » dont il dénoncera les horreurs, avant de correspondre avec Gorki, de prendre la défense des militants d'extrême-gauche, de recevoir le Prix Nobel (1921), avant de connaître l'apothéose populaire, pour ses quatre-vingt ans, cinq mois avant de s'éteindre en emportant quelques certitudes contradictoires. Deux de celles-ci délimitent toute la leçon des **Dieux ont soif :** « Les gestes de l'humanité sont des bouffonneries lugubres », et « Lentement, mais toujours, l'humanité réalise le rêve des sages. »

Impossible à situer dans le temps, France ne l'est pas moins à « cataloguer » dans les genres. L'historien nous donne une **Histoire contemporaine** (1895-1900) avant une **Vie de Jeanne d'Arc** (1908) rêvée pendant vingt ans, mais il regrette sans doute de n'être plus le poète de sa jeunesse : **Poèmes dorés** (1873) et **Les Noces Corinthiennes** (1876) (1). Le dramaturge

(1) Que ce titre soit l'occasion de rappeler qu'en dehors de **Thaïs** (1890) dont Massenet tira son opéra en 1894, **Les Noces Corinthiennes,** poème dramatique, ont inspiré un opéra (en 1922) à Henri BUSSER dont on vient de fêter les cent ans. A quand un opéra, **Les Dieux ont soit,** remarquable sujet lyrique... ?

de **Crainquebille** (1903) donne la main à l'essayiste qui débute en 1868 avec une étude sur **Vigny** et laisse en ouvrage posthume son triptyque, **Rabelais, Auguste Comte, Pierre Laffitte** (1928). Mais les quelque trente titres du « romancier » estompent ces visages divers, nous rendent injustes à leur égard, tout en nous offrant une autre impossibilité de « classement » traditionnel : romans de mœurs, historiques, philosophiques, réalistes, « littéraires » (ainsi appelés, paraît-il, en raison de la prédominance du style, encore appelée « préoccupation artiste ») ? Romans dont le dénominateur commun, ou mieux la résonance commune, pourrait être la fameuse « ironie francienne » : ironie envers soi-même, ironie qui démasque le mensonge des passions, et celle des préjugés sociaux, de l'histoire...

Dans ce sens, **Les Dieux ont soif** peuvent être considérés comme l'anthologie francienne par excellence.

Tout d'abord, c'est un pur et indiscutable chef-d'œuvre. On peut aimer le **Quatre-Vingt Treize** de Hugo, **Les Chouans** de Balzac et les grandes fresques révolutionnaires de Romain Rolland : l'œuvre d'Anatole France est un modèle du roman « historique » et le meilleur aux yeux de beaucoup, qui ait été inspiré par la Révolution française.

Les raisons de cette réussite sont multiples.

Tout d'abord, n'y-a-t-il pas « prédestination » dans le fait que le père de France tenait une librairie spécialisée dans les ouvrages relatifs à la Révolution ? Mais de son père, François-Noël Thibault, qui se faisait appeler « France », diminutif de son premier prénom, notre auteur n'a pas hérité que son nom d'écrivain mais encore, sa passion de l'histoire, une passion qui associe son nom à celui de Michelet. A vingt ans, il a dressé un catalogue des collections révolutionnaires privées; après 70, il a rendu compte d'ouvrages sur la Terreur; en 1884, dans **Les Autels de la Peur,** il a évoqué la Convention. Et ce ne sont là que quelques prémisses à quoi il faut ajouter l'essentiel : le goût des lectures historiques, la curiosité du passé, la science des faits rarement unie à l'imagination qui « re-crée », un amour inavoué de l'homme qui souvent soutient le style en lui donnant sa résonance et sa plénitude.

Et puis, un roman n'est peut-être un « chef-d'œuvre » au sens d'œuvre durable qu'à la condition de posséder ces multiples visages qui ne permettent pas de le « cataloguer ». Peinture de la vie quotidienne au temps de la Terreur : voilà ce que sont **Les Dieux ont soif,** roman « historique ». Mais ce roman historique est « humain », en ce sens que nous vivons avec les personnages, pendant et après la lecture, et qu'il nous est difficile de nous en séparer : Evariste Gamelin, juré au tribunal révolutionnaire, vertueux et inconsciemment cruel; Brotteaux des Ilettes, vieux traitant, lecteur de Lucrèce, le Père Longuemare, prêtre candide, et Elodie Blaise, celle qui pour Evariste, a « l'éclat, la douceur, le sourire » d'un « firmament étincelant de lumière et d'azur » (ch. II), qui peut vous oublier ?

Mais ce roman est plus encore un roman « populiste » ou « unanimiste », car la foule, personnage principal, sans conteste, est partout présente : aux séances du Tribunal, pour pleurer ou pour invectiver; dans la rue, acclamant Marat triomphant ou pleurant sa mort; envahissant les gradins du théâtre, après le 9 Thermidor. La voix puissante de la foule succède à un délicat duo d'amour (ch. IV), s'unit aux chants révolutionnaires (ch. XV), puis hurle contre Marat « crapaud venimeux » avant de s'éteindre pour laisser la place à l'ultime, ironique, décevante et dérisoire « scène d'amour »...

Enfin, de cette grande fresque, historique, sensible, violente et vraie, une leçon se dégage : condamnation de la violence mais aussi de la justice humaine. Evariste Gamelin a pris vie dans l'idée première de France : la vie d'un inquisiteur de caractère doux et tendre, mais que le fanatisme rend terrible et impitoyable dans ses jugements.

Et, d'un mot, ajoutons à tout cela la valeur, la présence, la vraie musique de ce style qui inspire et commande tant de pages. Relisons, — et à haute voix ! — « La Seine charriait les glaces de Nivôse... » (ch. XXIX).

⁂

Ces quelques notes ne « présentent » pas l'ouvrage « au programme »; elles n'en rendent pas compte non plus. Ce sont de simples notations d'où l'on tirera des sujets de réflexion et peut-être le goût de les illustrer en relisant, une fois encore, **Les Dieux ont soif.**

Mais nous ne saurions terminer sans recommander la lecture d'un irremplaçable « document » : le Discours de réception à l'Académie Française de VALERY qui, succédant à Anatole France, devait prononcer son éloge. Page qui honore autant celui qui l'inspira que celui qui l'écrivit, et d'où nous détachons ces lignes : « Mais lui, il ne s'est pas montré si anxieux de pressentir. Comme il ne croyait pas aux prophètes, il n'obtint pas le don de prophétie, ou du moins ne fut-il qu'un **prophète du passé** ».

...Ce qui ferait aussi un beau sujet de concours...

---

par Yves HUCHER

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

Réponse à un correspondant-grincheux-qui-ne-donne-pas-son-adresse

1er mai 1972.

Cher Monsieur,

Tous les lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE étant, par nature et définition, fort aimables, votre lettre m'a d'abord surpris. Mais j'ai connu, à la mieux lire, que vous n'étiez qu'un lecteur « occasionnel », voire « accidentel » de notre revue. Mais enfin, vous ne l'avez lue, cette revue, ni dans la rue où, en jeune fille bien élevée, elle ne traîne pas, ni dans le salon d'attente de votre dentiste — où soit dit par parenthèse, elle pourrait endormir bien des maux, calmer bien des impatiences ! Non, vous l'avez lue, notre Revue, chez un ami commun qui ne manquera pas de vous faire parvenir ces lignes.

De quoi s'agit-il ? Vous me reprochez, cher Monsieur, d'être un abominable optimiste, mais un affreux chauvin : tout est merveilleux sur la Côte-d'Azur, rien ne se fait de bien ailleurs.

Hélas ! Comme je voudrais être cet « abominable optimiste » que vous dites : je ne verrais, sur la Côte, rien de tout ce qui la menace en fait d'insuffisance critique de lignes téléphoniques, de saturation des routes et autoroutes, d'invasion d'une « faune pré-estivale » fort peu recommandable, et surtout de saccage du « site » — pardon, de l'environnement ! — par le béton d'une part et la négation de tout style régional d'autre part. Mais j'écris pour l'Education Musicale et je ne parle que de la vie « musicale » que je croyais inexistante sur la Côte et que j'ai trouvée abondante et de haute tenue : si Pierre BOULEZ choisit Nice comme début de la tournée française du B.B.C. Symphonic Orchestra, il doit bien y avoir une raison ! Et je ne suis pas davantage un affreux « chauvin » qui trouve que tout va bien là où il habite ! Seulement, je parle de ce dont je suis témoin et auditeur, je me réjouis de ce qui se fait de bien et j'encourage les initiatives qui me paraissent heureuses ! Il y a par ailleurs tant d'entreprises de démolition ! Je suis si peu chauvin que je déplore l'insuffisance de tel orchestre « municipal » et surtout le manque de travail et de répétitions, par manque de crédits, de tous nos orchestres. Je sais que dans telle ville, plusieurs « groupements » qui font double emploi, se guettent, se jalousent et même se diffâment. Je sais qu'il faut tant de « recommandations » et « d'appuis » pour faire quelque chose. Je sais que tout reste à faire pour supprimer le mercantilisme, le gaspillage et « l'affairisme » qui ne sont pas monopoles de l'O.R.T.F. Hélas ! Tout cela n'est que trop connu, ici comme ailleurs. Mais à la fureur de plume qui ne profite qu'à celui qui la manie, je préfère, sauf exceptions, le plaisir de célébrer ce qui embellit notre vie. Que cela excite votre jalousie : je m'en réjouis, cher Monsieur, ayant aussi l'intention d'inciter plusieurs de nos lecteurs à venir partager les douceurs de la « Côte »... tant qu'il en est temps encore !

Avec tout cela, il me reste bien peu de place pour conter notre avril musical ! et me voici condamné à résumer mes notes...

Monte-Carlo : Ruggiero RICCI joue Paganini. Il s'en joue aussi ! Sonorité, justesse, archet, adorable coquetterie du pianissimo, que faut-il louer le plus ? Question dans laquelle semblent parfois s'absorber eux-mêmes, ces « messieurs de l'orchestre » que le Florentin Massimo FRECCIA, au pupitre, va galvaniser pour Strawinsky, après nous avoir fait découvrir une bien intéressante « Symphonie n° 6 » de Mario ZAFRED (né en 1922), œuvre recommandable par son écriture horizontale, l'habileté de son orchestration et son modernisme très personnel. J'ajoute, ne vous en déplaise, que **malgré** cette première audition, la salle était comble... comme tous les dimanches.

En cette même salle, Igor MARKEVITCH, de retour d'une triomphale tournée en Italie, reprend sous sa baguette « son » orchestre qui lui prouve que, grâce aux bonnes habitudes prises, il a encore « grandi » : d'où, une « **Pathétique** » toute en profondeur et plus émouvante que bouleversante, et le plus souple et efficace revêtement orchestral pour le **5e Concerto de piano** que vient jouer au Palais Garnier Alexandre TCHEREPNINE, cinquante ans après y avoir créé son Premier Concerto...

A **Nice,** l'Orchestre de chambre du Conservatoire, dirigé par André PEYREGNE, donne un concert, un jeudi, à 17 heures. J'ai **vu** une salle presque comble, un public intéressé puis subjugué, des jeunes et même de très jeunes, exubérants à la « pause » mais fort attentifs au moment opportun. J'ai entendu un ensemble et un chef fort à l'aise dans l'injouable **Prélude à la Genèse** de Jacques CHARPENTIER, Inspecteur principal de la musique en France, mais aussi compositeur qui possède l'instinct des effets rythmiques et la curiosité des plus hardis effets d'écriture. J'ai entendu aussi Alain MOTARD, qui a donné des

Concertos de piano de HAYDN et Jean RIVIER, des interprétations « magistrales », dans les deux sens du terme et soulevé l'enthousiasme de la salle. C'était un jeudi, à 17 heures, je le répète, sans publicité tapageuse... et mon optimisme chauvin n'y est pour rien !

Mais de quoi et de qui, cher Monsieur, allez-vous encore me traiter si je vous dis que bien des Parisiens aimeraient avoir à leur disposition un mois musical comme notre « mois antibois », — Antibes où l'on est pourtant, je vous l'affirme, très modestement et modérément passionné par la musique (mais... cela viendra !) ?

Donc, nous avons eu le **IIe Festival de musique chorale,** où de Vence à Saint-Raphaël et de Toulon à Nice, d'excellentes et vivantes chorales se sont rassemblées pour deux concerts dont le second a fait une salle comble; au programme, **Six Nocturnes** pour piano et chœurs de MOZART (Ensemble vocal Esterelenco de Saint-Raphaël), **Missa Brevis** (K. 220) dite « des Moineaux », de MOZART (250 exécutants sous la direction de J.-P. GREGOIRE) après les **Sieben Lieder** de BRAHMS par l'Ensemble vocal de Nice.

N.B. — Les « 250 exécutants », cher Monsieur, étaient obtenus par la réunion amicale et librement consentie des différentes chorales invitées.

Invitées... par qui ? demanderez-vous. Mais par la Municipalité et les Sociétés locales qui ont encore reçu Pierre BARBIZET et l'orchestre O.R.T.F. Côte-d'Azur dirigé par Pol MULE, et qui ont célébré la restauration et l'agrandissement du grand orgue de la Cathédrale d'Antibes : cela nous a valu un remarquable récital donné par Germain DESBONNET, Organiste de l'Immaculée-Conception, à Paris.

Je ne prétends pas, cher Monsieur, vous avoir convaincu. Je vous poserai une seule petite question : où me trouverez-vous un « mois d'avril musical » aussi riche et heureux que celui-ci ?...

Alors, en guise de « salutations distinguées », permettez-moi de vous suggérer quelques dates à prendre :

Antibes : Juillet-août, concert d'orgue hebdomadaire, concerts spirituels à la Chapelle de la Garoupe, concerts au Château Grimaldi.

Toulon : Festival : juin : 2, 5, 8, 10, 15 et 26; juillet : 2, 5, 8 et 11.

Marseille : Semaine du Centenaire du Conservatoire. (Son Directeur, Pierre BARBIZET, a oublié de me laisser... les dates !)

Sospel : Du 4 au 29 juillet... pittoresque village à 20 kilomètres de Menton... où il y a « aussi » un centre de « vacances musicales » pour les jeunes !

Monte-Carlo : Concerts du Palais Princier : 19, 23, 26, 30 juillet, et 6, 9, 13 août.

N.B. — Il s'agit d'une sélection très incomplète, et d'Antibes, par exemple, d'où vous rayonnez sur toute la Côte, vous pouvez être aussi par train ou autoroute, à Aix-en-Provence, où il y a « aussi » un festival (10-31 juillet).

AVIS DE CONCOURS

ANNECY : Concours sur Epreuves pour recrutement d'un chef de Pupitre, Tambour-Percussion à l'Harmonie Municipale, Prof. Percussion Conservatoire Municipal. Poste de 18 h hebd. avec obligation d'assurer un service de chef de Pupitre à l'Harmonie et Sapeurs-Pompiers (Instrument et solfège rythmique). Cours de Percussion au Conservatoire.

Concours le 30 juin 1972, inscriptions closes le 19 juin. Ecrire : Service Affaires culturelles - Mairie d'ANNECY - 74.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

La discothèque — dont nos lecteurs ont pu apprécier, sans déplorer, j'espère, les fantaisies de présentation qui jettent souvent la chronologie par-dessus les moulins ! — suivra dans cette livraison une économie que justifie la répartition des nouveautés du mois. C'est ainsi que nous aborderons successivement un sélection lyrique, un symphonique, des pages de musique de chambre, puis des compositions de musique instrumentale (violon, piano, vents, cordes pincées) pour terminer par quelques enregistrements caractéristiques.

A. Œuvres lyriques

Parvenant de Grande-Bretagne, saluons en tout premier lieu deux réalisations tout à fait remarquables de la Maison DECCA. Il s'agit de deux coffrets consacrés à *Boris Godounov* de Modeste MOUSSORGSKY (1839-1881) et à *Salomé* de Richard STRAUSS (1864-1949). Sans crainte d'être démenti, disons qu'il s'agit de deux gravures exceptionnelles et par la distribution prestigieuse qu'ils réunissent, par leur intérêt historique, le tout servi par une prise de son irréprochable et d'un saisissant relief.

Les admirateurs de *Boris Godounov* se réjouiront de trouver un enregistrement dans lequel figure enfin la magnifique scène sur la *Place de Saint-Basile* (Acte IV, sc. 1), supprimée dans les versions ultérieures par Moussorgsky, dédaignée par Rimsky-Korsakov dans ses diverses éditions et restituée ici par Ippolytov-Ivanov. Boris, l'Innocent et le Peuple s'y affrontent en un colloque d'un intense effet dramatique : aucune impression de redite avec la scène finale de la révolte, comme le craignait Rimsky, dont le reste de la reconstitution a été respecté, y comprise la *Chanson du perroquet* souvent supprimée. Nicolas Ghiaurov (Boris), Galina Vishnevskaya (épouse de Rostropovitch, dans le rôle de Marina), Alexis Maslennikov (Chouisky), Martii Talvela (Pimène), Ludovico Spiess (Grigori), Zoltan Kelemen (le Jésuite Rangoni), les Petits Chanteurs de Vienne, Chœurs de Radio-Sofia, Chœurs de l'Opéra d'Etat de Vienne et Orchestre Philharmonique de Vienne sous la direction d'Herbert von Karajan (1).

Salomé, cette fille chérie de STRAUSS, est ici somptueusement et lascivement servie par la grande Birgit Nilsson entourée de Gerhard Stolze (Hérode), Grace Hoffmann (Hérodiade), Eberhard Wächter (St Jean Baptiste) accompagnés par l'Orchestre Philharmonique de Vienne dirigée par Georg Solti. Mêmes qualités de prise de son que pour l'enregistrement précédent : présence des interprètes, solistes, orchestre remarquable de justesse et d'équilibre. Les deux principaux protagonistes jouent leur rôle avec un art consommé et une densité de vie qui font de cette gravure, parue pour la première fois en 1962, un modèle difficilement égalable (2). Un regret concernant ces deux belles réussites de DECCA : l'amateur français a vraiment l'impression d'être traité par-dessus la jambe avec ces éditions « britanniques ». *Salomé* est en effet écrite sur un texte français d'Oscar Wilde. Or, nous avons droit à la traduction allemande d'Hedwig Lachmann utilisée par le compositeur, et à une traduction anglaise. *Boris Godounov* est donné en russe (graphie romaine), avec traduction française : comprenne qui peut !

J'achèverai ce tour d'horizon lyrique avec un choix d'œuvres de Gueorgui SVIRIDOV (né en 1915), artiste du peuple soviétique et Secrétaire de l'Union des Compositeurs d'U.R.S.S. *Russie de bois, La neige tombe* (cantatilles), *Chante-moi la maison, L'âme pleure au ciel* (chœurs sur des poèmes de Serge Essénine) sont complétés par un *Triptyque pour orchestre.* Ce programme, publié par CHANT DU MONDE, a pour interprète A. Masslennikov (ténor), les Chœurs de la République de Russie, direction A. Yourlov et l'Orchestre de la Radio d'Etat de l'U.R.S.S. sous la baguette de Guennadi Rojdestvenski. C'est beau, c'est très Russe... Berlioz aurait dit « du métier, du savoir-faire », j'ajouterai : beaucoup d'honnêteté artistique et sans doute de pureté de cœur. Evidemment, il ne faut pas comparer à des chœurs de Poulenc ou à une page symphonique de Loucheur ! Somme toute, un agréable concert russe (3).

B. Œuvres symphoniques

Grâces soient rendues à nos collègues Jean Ruault et Anne-Marie Planel, animateurs des émissions scolaires à l'O.R.T.F. : l'enthousiasme qu'ils ont suscité parmi leur jeune auditoire avec la présentation de la *Rapsodie Malgache* de Raymond LOUCHEUR (né en 1899) nous vaut la réédition tant espérée de l'excellente version de l'Orchestre National de la R.T.F. sous la direction de Georges Tzipine. Publié par PATHÉ-MARCONI en série économique, le disque comporte en outre la magnifique partition tirée d'*Hop-Frog,* ballet-pantomine daté de 1948. Nous nous réjouissons profondément de cette nouveauté, signalée par un encadré de notre numéro d'avril, pour de multiples raisons dont je ne retiendrai qu'une seule : ce n'est que justice de voir reparaître dans les catalogues de disques ces partitions maîtresses de l'Ecole française contemporaine, et il serait bon de voir d'autres pages de Loucheur également gravées : symphonies, concertos, quatuors, *Hommage à Rameau,* etc. Que le lecteur ne se méprenne pas, il est assuré avec ces œuvres d'entendre de la MUSIQUE, en une instrumentation chatoyante, à laquelle, selon le mot de Florent Schmitt, « rien ne manque, du piccolo à la contrebasse ». Une mine pour présenter l'orchestre à nos jeunes (4)).

Un orchestre également éblouissant, en de féériques et toujours précieuses évocations : la *Shéhérazade* de Nicolas RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908) paraît chez VEGA interprétée par l'Orchestre du Festival de Vienne dirigé par Max Schoenherr (5). Sans doute n'aurait-il pas été difficile de préciser les divers sous-titres de cette symphonie à programme, paradoxalement présentées en « deux » parties : la Première et... la Fin !

Jean Martinon à la tête de l'Orchestre National de l'O.R.T.F. signe chez DEUSTCHE GRAMMOPHON un excellent concert Georges BIZET (1838-1875) qui réunit la *Symphonie en ut majeur*, quatre *Scènes bohémiennes* de *La jolie fille de Perth* et la petite suite d'orchestre tirée des *Jeux d'enfants op.* 22 (6).

La collection UNIVERSO de PHILIPS s'enrichit d'un nouveau disque consacré à Béla BARTOK (1881-1945) dont le *Concerto pour orchestre* et la *Suite de Danses* sont magnifiquement enlevés par l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam que dirige Bernard Haitink (7).

C. **Musique de chambre**

Deux nouveautés ERATO attirent particulièrement notre attention par leur qualité : d'une part *Six sonates italiennes* pour flûte à bec, haubois baroque (joués par Michel Piguet), basse continue (jouée par Walther Stiftner au basson baroque) et clavecin (Martha Gmünder). Il s'agit d'œuvres d'Antonio VIVALDI (1678-1741), Jean-Baptiste BONONCINI (1675-1726), Fr. GEMINIANI (1674-1752), F.M. VERACINI (1687-1762) et leur contemporain presque inconnu, Diogenio BIGAGLIA. Le diapason utilisé est de 415 H (un demi-ton tempéré au-dessous de 440 H) et le tempérament inégal par petites quintes, réduites d'un sixième de coma syntonique, d'après Silbermann : tout cela donne de la bonne musique ! (8).

L'autre nouveauté ERATO est signé — c'est en dire la perfection — par le Trio Nordmann composé de Marielle Nordmann (harpe), André Guilbert (flûte) et Claude Burgos (cello). Cette formation insolite présente trois trios pour violon, violoncelle et piano : donc, des transcriptions, dont n'auront néanmoins pas à se plaindre les puristes. Chacun sait en effet, que sauf exception et jusqu'à l'aube du XIXe siècle sans compter les prolongements insolites (par exemple les trois *Romances* de Schumann), l'emploi des instruments variait ad libitum. Gérard Auffray présente ici spirituellement ces trois œuvres qui sont autant de charmantes découvertes et qui ont pour auteurs Jean-Chrétien BACH (1735-1782), Josef JELINEK (1758-1825) et notre F.A. BOELDIEU (1775-1824), injustement dédaigné (9).

Cette courte mais substantielle sélection de musique de chambre s'achève avec le *Quatuor pour piano et cordes en sol mineur op.* 25 de Johannes BRAHMS (1833-1897). Cette œuvre, composée en 1861 et dans laquelle plane « le souvenir du doux Franz » (ainsi Brahms rendait-il hommage à Schubert) a été gravée pour DEUTSCHE GRAMMOPHON par Emil Guilels et le Quatuor Amadeus (10).

D. **Musique instrumentale**

1) Violon

Couronné par un grand prix du disque en Allemagne, nous parvient le premier témoin d'une collection prometteuse signée ARCHIV PRODUCTION : il s'agit de *L'art du violon*. Cette première gravure réunit quatre pages illustres : la *Chaconne en sol mineur* généralement attribuée à VITALI (1663-1745), le *Thème à 30 variations* extrait de *La Technique de l'archet* de Giuseppe TARTINI (1692-1770) et sa célèbre sonate *Le trille du diable*, ainsi que la *Sonate en ré majeur* de Pietro NARDINI (1722-1793). Ces compositions sont respectivement accompagnées par orgue-luth-contrebasse, clavecin-cello (les deux Tartini) et « clavier à marteaux » (fortepiano). Le violoniste Eduard Melkus, a collationné les éditions princeps et les manuscrits afin de restituer à ces œuvres leur saveur baroque. Il les joue sur un André Klotz d'origine (1760) avec un archet de forme transitoire qui correspond à ceux de l'époque. La technique d'exécution particulière, l'ajout d'ornements à la manière d'un interprète ancien sont encore à remarquer (11).

Jean-Pierre Wallez, violoniste dont l'éloge n'est plus à faire ici, signe chez CLASSIC une première discographique, en l'occurrence certain *Concerto en mi majeur n°* 2 de Jean-Baptiste VIOTTI (1753-1822) composé vraisemblablement à l'époque de l'installation du musicien à Paris, vers 1782. J'apprécie personnellement, ô combien davantage, la n^{ieme} gravure du *Concerto n° 5 en la majeur K.* 219 de W.A. MOZART (1756-1791), d'autant qu'il est accompagné du bel *Adagio K.* 261 qui devait, à l'origine lui tenir lieu de mouvement médian (12). L'Orchestre de Chambre de Munich est dirigé par Hans Stadlmair.

Que le puriste (encore lui !), fasse la moue sur la musicalité relative des compositions de Niccolo PAGANINI (1782-1840), sur son goût pour la virtuosité gratuite, il devra néanmoins reconnaître que ce sont ces « qualités », mises en œuvre par une personnalité artistique exceptionnelle qui suscitèrent nombre de vocations prestigieuses. Dans le *Concerto en mi majeur* (1828 ?), troisième de cinq composés par le violoniste, nous retrouvons tout ce qui enchante et irrite à la fois : les thèmes « faciles », diaboliquement variés, les sataniques saltatos, les doubles cordes en sons harmoniques sortis de quelque alambic d'alchimiste et jetés à nos oreilles comme de la poudre aux yeux avec une maîtrise hallucinante par Henryk Szerynk accompagné (un peu, selon la mode de Paganini !) par le London Symphony Orchestra sous la baguette d'Alexander Gibson (13). C'est un disque PHILIPS, et une première discographique mondiale.

A nouveau chez CLASSIC, un concert éclectique par Patrice Fontanarosa, qui révèle aux discophiles la *Fantaisie sur des airs russes* composée sans doute en 1887, au temps de *Shéhérazade* par Nicolas RIMSKY (1844-1908) et complète son programme avec ces pages qui sont à la littérature violonistique ce que les épaulettes ou brandebourgs sont à l'uniforme : la *Légende op.* 17 et le *Souvenir de Moscou* d'Henri WIENIAWSKI (1835-1880) et les *Airs bohémiens op.* 20 de Pablo de SARASATE (1844-1908) ; lesquels bénéficient d'ailleurs à titre de publicité à prix modique, d'un tirage à part (14). Une œuvre de plus grande envergure termine ce concert, la rhapsodie de concert intitulée *Tzigane*, de Maurice RAVEL (1875-1937) dans laquelle Louis de Froment et « le grand orchestre Radio-Télé-Luxembourg » peuvent mieux donner leur mesure (15). Je ne sais pourquoi ce disque me procure une certaine gêne : trop léché ? diapason trop élevé ? Je ne saurais dire... Bien que violoniste à mes heures de loisir, je trouve qu'il « sent un peu trop le violon ».

2. Trompette

Trois nouveautés s'offrent aux nombreux supporters de « trompettes d'or » dans les répertoires toujours à la mode du Baroque et du pré-romantisme.

Deux de ces nouveautés sont signées Neville Marriner à la tête de l'Academy of Saint Martin in the fields. La première a pour solistes les trompettistes britanniques Don Smithers et Michael Laird qui interprètent pour PHILIPS diverses compositions de JACCHINI, BONONCINI, TELEMANN, PURCELL, TORELLI, GROSSI, SCHMELZER, VEJVANOVSKY (16). La seconde fait appel à John Wilbraham : c'est un disque ARCO qui réunit des concertos de LEOPOLD MOZART (1719-1787), Johann ALBRECHTSBERGER (1736-1809) et Johann HUMMEL (1778-1837) (17).

André Bernard est un jeune trompettiste originaire de Gap et qui obtint son Prix de Paris en 1969 après avoir été lauréat du Concours international de Genève. Il signe un contrat d'exclusivité chex CLASSIC et son premier disque dans lequel il est accompagné par Louis de Froment à la tête du Re- Grand Orchestre Radio-Télé-Luxembourg », est une nouvelle anthologie de concertos classiques : Giuseppe TORELLI (1658-1709), Antonio VIVALDI (1678-1741), Georg-Philip TELEMANN (1681-1776), et LEOPOLD MOZART (1717-1789) dans lesquels les qualités multiples et prometteuses de ce jeune artiste se révèlent aussi bien dans un chaleureux phrasé qu'une éblouissante virtuosité (18)..

3. Cornemuse

Les amateurs éclairés sont de plus en plus nombreux et le prix que j'attache personnellement à la valeur de la Ceol Mhor ou grande musique de cornemuse, principalement dans son aspect nommé *piobaireachd* (ou pibroch) m'interdit de passer sous silence les remarquables nouveautés qui m'arrivent d'Ecosse. En l'occurrence les volumes 1 et 2 de marque WAVERLEY. On y entend un *Pibroch chanté* en notation gaélique telle que je l'ai sommairement présentée dans mon étude *Musettes et Cornemuses* parue dans *L'Education Musicale* en 1963-1964 (n°s 102-103 particulièrement). Ce sont là des disques d'intéret exceptionnel, diffusés par *The College of Piping* de Glasgow, 16-24 Otago Street, W 2. Les pièces enregistrées sont attestées dès le XVIe siècle et ont pour interprètes Calum Johnston (chant), John Burgess et John Mac Lellan, les deux *pipers* les plus prestigieux sans doute aujourd'hui (19). Je souligne qu'il est inutile de conseiller ces disques aux amateurs de « folklore ».

4. Guitare

Andres Segovia atteste sa souveraine maîtrise, servie par un sens artistique particulièrement fin dans un ensemble de trois nouveautés CLASSIC, qui lui permettent de démontrer la facilité et l'intelligente souplesse avec laquelle il sait s'adapter aux styles les plus divers : d'abord un programme « classique » comprenant des pages originales ou des transcriptions de Luis MILAN, HAENDEL, GLUCK, BACH, SOR, CHOPIN, SCHUMANN, PAGANINI, Manuel PONCE, BRAHMS, MORENO-TORROBA et VILLALOBOS (20). Puis, deux classiques de la guitare : le *Concierto del Sur* de Manuel PONCE (1886-1948) et la *Fantasia para un Gentilhombre* de Joaquim RODRIGO (né en 1902) ; pour ces deux œuvres, Andres Segovia est accompagné par l'Orchestre Symphonique AIR (?) dirigé par Enrique Jorda (21). Le troisième disque CLASSIC de Segovia, sous-titré *Granada* comporte *Quatre Etudes* de Fernando SOR (1778-1839), *Huit pièces* de Dionidio AGAUDO (1784-1849), deux *Canciones* de Manuel PONCE (1886-1948), la *Granada* d'Isaac ALBENIZ (1860-1909), *Danses espagnoles* de GRANADOS (1867-1916) et *Mazurka* d'Alexandre TANSMANN (né en 1897) (22).

Sur la guitare à dix cordes, l'excellent musicien Michel Dintrich grave, toujours chez CLASSIC, un troisième récital comprenant des pages transcrites de vieux maîtres italiens des XVIe et XVIIe siècles, réunies à de récentes compositions de musiciens sud-américains rangés derrière le porte-étendard VILLA-LOBOS (1887-1959) et qui ont noms BORGES, CRESPO, BARRIOS, ABLONIZ et SAVIO (23).

5. Piano

Wolfgang-Amadeus MOZART (1756-1791) est admirablement servi par Emil Guilels qui interprète, avec combien de talent, pour DEUTSCHE GRAMMOPHON les *Sonates K.* 281 et *K* 310, la *Fantaisie K.* 397 et les *Six Variations en fa majeur K.* 398 sur le *Salve tu Domine* de l'opéra de Paesiello *Le Philosophe imaginaire* (24) Cadet d'Emil Guilels, mais en possession d'une technique splendide mise au service d'une nature sensible et généreuse, Rudolf Kerer est né en 1923 à Tbilissi en U.R.S.S. : ce pianiste sera pour nombre de nos lecteurs une découverte et l'audition des 24 *préludes op.* 28 de Frédéric CHOPIN (1810-1849) un véritable régal dont ils sauront gré au CHANT DU MONDE (25).

Autre nouveauté, autre découverte pour beaucoup, parmi lesquels l'auteur de ces lignes : l'intégrale de la musique pour piano de Leos JANACEK (1854-1928), ce Morave si peu connu des Français. Un album de deux disques DEUTSCHE GRAMMOPHON révèle, joués parfaitement par Rudolf Firkusny accompagné par des musiciens de l'Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion Bavaroise, un *Capriccio pour la main gauche* avec accompagnement d'instruments à vent, en quatre mouvements, un *Tema con Variazioni* (*Zdenka Variationen*), une *Sonate inachevée* intitulée Octobre 1905, ce qui laisse supposer la source de l'inspiration du musicien, deux séries de pièces de genre sur les sentiers effacés. La première série est constituée de dix pages aux titres pittoresques, la seconde de cinq morceaux ne portant chacun qu'un titre de mouvement. Musique à découvrir univers harmonique particulier qui laisse présentir Stravinski, humour qui fait songer parfois à Poulenc, voire à Françaix ou, mieux apparenté, à Chostakovitch. Un disque qui étonnera et séduira (26).

Sans ouvrir de rubrique spéciale, notons un intéressant concert de musiques transcrites pour la harpe et exécutées parfaitement par Susanna Mildonian, dont c'est le premier récital chez CLASSIC : *Concerto italien* de J.S. BACH, Sonates de Padre SOLAR, de Domenico SCARLATTI, de PRESCETTI et, en une sorte de bis, le *Coucou* de Claude DAQUIN (27).

Suite p. 33/361

L'EDUCATION MUSICALE A DOLE (Jura)

Au cours d'un Stage organisé par le Ministère des Affaires Culturelles au Conservatoire de **DOLE** (Jura) en avril dernier, nous eûmes l'occasion de voir vivre une petite ville de 30.000 habitants à « l'heure de la Musique ».

Pourquoi ?

Comment ?

Este-ce parce que M. **Jacques DUHAMEL,** Maire de DOLE et Ministre des Affaires Culturelles, rêva, en sa jeunesse, d'être Chef d'orchestre, et veut offrir aux enfants de sa ville la chance qu'il n'a pu saisir lui-même ?

Est-ce parce que le Directeur de l'Ecole de Musique, M. Pierre DASTROS-GEZE, est un animateur fervent et réaliste ?

Est-ce parce qu'un consensus peu à peu établi a permis à une politique musicale logique et efficace de se développer ?

Toujours est-il que, **chaque** jour, dans **chaque** Ecole primaire, **chaque** enfant bénéficie d'une demi-heure d'enseignement musical, et ceci dans le cadre de l'horaire scolaire.

Pendant cinq ans, du Cours préparatoire à l'entrée en 6e, le Chant, le Rythme, le Jeu instrumental se conjuguent pour gagner **tous** les enfants à la cause de la Musique.

L'équilibre physique et intellectuel par le **RYTHME,** la pondération et la régulation de l'élan par une pulsation intériorisée, l'épanouissement respiratoire et psychologique par le **CHANT,** la coordination et la dynamique des **gestes** ainsi que la révélation des **couleurs sonores** par le **JEU des INSTRUMENTS** (Percussions de type O.R.F.F.)..., toutes ces richesses entrent journellement dans la vie de la classe, aussi naturellement que l'air et le soleil.

Qui dispense cette pédagogie ?

Là apparaît une seconde originalité. **Les professeurs de Conservatoire** — par contrat signé avec l'Académie — sont tenus de dispenser une partie de leurs heures d'Enseignement hors des murs de l'Ecole de Musique, dans le cadre des Ecoles primaires. Il s'agit, pour le moment, d'une éducation communautaire, mais les autorités responsables espèrent y joindre, dans un avenir aussi proche que possible, un enseignement des instruments classiques. La disparition possible du « Jeudi libre » amènera d'ailleurs bien des Ecoles de Musique à ouvrir portes et fenêtres pour se porter vers les apprentis-musiciens, là où ils vivent et pendant les heures scolaires.

Parallèlement à la pratique vocale et instrumentale, les enfants sont initiés à une **écoute** consciente et attentive, grâce à la visite d'instrumentistes qui viennent leur révéler les mystères de leurs instruments.

C'est un fait bien connu qu'un enfant s'attache souvent à un instrument par le truchement de l'amitié qu'il porte au professeur qui le lui a fait connaître.

Si Mlle S..., 1er Violon à l'orchestre, est gracieuse et douce, Françoise rêvera de devenir violoniste.

Si M. R... présente la trompette avec éclat, toute la classe emboîtera le pas derrière cet exécutant convaincant.

Ces affinités subtiles se traduisent d'ailleurs dans les portraits qui illustrent les comptes rendus, rédigés après ces auditions. La poésie du hautbois, l'humour du basson, la gaieté de la petite flute transparaissent avec originalité dans les dessins et les textes. Pourquoi ne pas s'en réjouir ? Cette élection du cœur et de l'esprit suscitera peut-être une vocation.

Toute l'école participe à l'élaboration de ces « Cahiers d'Art » : l'institutrice affine le français et aide à l'ordonnance des chapitres, la Directrice relie les pages colorées et gaies, l'Inspecteur organise des expositions.

Pour parfaire cette entente, la vie musicale se partage aussi en famille : les Chorales d'adultes se joignent aux Chœurs d'enfants et à l'orchestre symphonique, sous la Direction de M. DASTROS-GEZE, âme de cette rénovation, pour des manifestations très applaudies.

Où est alors le fossé entre les générations ? Ne cherchez pas : la Musique l'a comblé.

Les frontières s'ouvrent et les jeunes mélomanes allemands partagent les conquêtes musicales des petits Français.

Suite p. 33/361

31/359 (Discothèque)

Dans le domamine des musiques extra-européennes, CLASSIC publie deux anthologies fort précieuses de musiques classiques indiennes par l'*Ensemble national de Ragas des Indes* (28) et trois exemples de *Musiques pour Sitar* de diverses contrées des Indes (29).

Achevons cette discothèque par « le coup de grâce» consistant en une *Cantate de notre temps* pour 100 choristes (!), soliste, orgue et piano, neuf *Psaumes* ou *Cantiques* de Marian MARCIAK, avec Nicole Robin, soprano, la Chorale des J.M.F. (mais oui !) dirigée par Louis Martini, nouveauté liturgico-modernico-folklorico-populaire distribuée par PHILIPS. A inscrire dans la lignée de Jean-Christion Michel, quoique différent, plus sensiblard peut-être, mais moins débraillé (30).

CATALOGUE

(1) **M. MOUSSORGSKY** - Boris Godounov (intégrale).
4 × 30/33 - DECCA SET. - 514/517 stéréo

(2) **R. STRAUSS** - Salomé (intégrale).
2 × 30/33 - DECCA - SET. - 228/229 stéréo

(3) **G. SVIRIDOV** - Russie de bois, Triptyque, Chante-moi de chant, L'âme pleure le ciel, La neige tombe.
30/33 - LE CHANT DU MONDE (Musique de notre temps) - **LDX 78481 GU**

(4) **R. LOUCHEUR** - Rapsodie malgache - Hop-Frog.
30/33 - E.M.I. - LA VOIX DE SON MAITRE - C 053-11692 GU

(5) **N. RIMSKY-KORSAKOV** - Shéhérazade.
30/33 - VEGA - 16.117 stéréo

(6) **G. BIZET** - Symphonie n° 1 en ut majeur - Jeux d'enfants - Scènes bohémiennes de La jolie fille de Perth.
30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON « Prestige » - **2530 186 GU**

(7) **B. BARTOK** - Concerto pour orchestre - Suite de danses.
30/33 - PHILIPS Universo - 6580 036 GU

(8) **G. BONONCINI - A. VIVALDI - F. GEMINIANI - F.-M. VERACINI - D. BIGAGLIA** - Sonates italiennes.
30/33 - ERATO - STU 70663

(9) **J.-C. BACH - H. JELINEK - F.-A. BOIELDIEU** - Trios.
30/33 - ERATO - STU 70648

(10) **J. BRAHMS** - Quatuor pour piano et cordes op. 25.
30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - 2530 133 GU

(11) **T.-A. VITALI - G. TARTINI - P. NARDINI** - Œuvres pour violon.
30/33 - ARCHIV PRODUKTION - 2533 086 stéréo

(12) **G.-B. VIOTTI** - Concerto n° 2 en mi majeur pour violon.
W.-A. MOZART - Concerto n° 5 en la majeur pour violon et Adagio K. 261.
30/33 - CLASSIC - 991 097 GU

(13) **N. PAGANINI** - Concerto n° 3 en mi majeur pour violon.
30/33 - PHILIPS Trésors classiques - S 6500 175 GU

(14) **P. de SARASATE** - Airs Bohémiens op. 20.
17/45 - CLASSIC Collection « Immortels » - M 79039 GU

(15) **N. RIMSKY-KORSAKOV** - Légende op. 33 pour violon.
SARASATE - Airs Bohémiens.
H. WIENIAWSKI - Légende et Souvenir de Moscou.
M. RAVEL - Tzigane.
30/33 - CLASSIC - 991 098 GU

(16) **La trompette baroque (BONONCINI - GROSSI - IACHINI - PURCELL - SCHMELZER - TELEMANN - TORELLI - VEJVANOVSKY).**
30/33 - PHILIPS Trésors classiques - S 650 0110 GU

(17) **HUMMEL - ALBRECHTSBERGER - L. MOZART** - Concertos pour trompette et orchestre.
30/33 - ARGO - 7.046 B (ZRG 669) stéréo

(18) **L. MOZART - A. VIVALDI - G.-P. TELEMANN - G. TORELLI** - Concertos pour trompette et orchestre.
30/33 - CLASSIC - 991 101 A GU

(19) **Ecosse** - Pibroch (Volumes 1 et 2).
2 × 30/33 - WAVERLEY - E.M.I. ZLP 2034/2035 mono

(20) **« Immortels classiques »** à la guitare.
30/33 - CLASSIC - 990 054 T

(21) **M. PONCE** - Concierto del Sur pour guitare.
J. RODRIGO - Fantasia para un Gentilhombre.
30/33 - CLASSIC - 990 051 T

(22) **« Granada »**, œuvres d'**AGUADO - SOR - PONCE - TANSMAN - ALBENIZ - GRANADOS.**
30/33 - CLASSIC - 990 050 T

(23) **« Italie/Amérique du Sud »** - Récital n° 3 Michel Dintrich.
30/33 - CLASSIC - 991 099 GU

(24) **W.-A. MOZART** - Sonates pour piano K. 281 et K. 310 - Six Variations K. 398.
30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - 2530 061 GU

(25) **F. CHOPIN** - 24 Préludes op. 28.
30/33 - LE CHANT DU MONDE - LDX 78499 GU

(26) **L. JANACEK** - Intégrale de l'œuvre pour piano.
2 × 30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - 2707 055 ST

(27) **Récital** n° L de la harpiste Susanna Mildonian **(J.-S. BACH - SOLER - D. SCARLATTI - G.-B. PESCETTI - C. DAQUIN).**
30/33 - CLASSIC - 991 095 GU

(28) **Ragas** classiques des Indes.
30/33 - CLASSIC - 920 368 T GU

(29) Musiques pour Sitar des Indes.
30/33 - CLASSIC - 920 371 T GU

(30) **Cantates** de notre temps - Marian Marciak.
30/33 - PHILIPS - 6332 020 GU

32/360 (La Ville de Dôle)

Cela signifie-t-il que « tout est parfait dans le meilleur des mondes » ? — Cela témoigne d'un esprit d'entreprise réaliste, toujours à la recherche d'une organisation qui « colle » au mode de vie actuel, et tente de faire que la Musique devienne

un FAIT SOCIAL,

— accepté, avec les quelques sacrifices qu'il implique;

— intégré à la vie de la Région, sans qu'il soit besoin de mettre au fronton de l'Ecole de Musique : « Conservatoire National de Région » (les communes avoisinantes, à 30 kilomètres à la ronde reçoivent aussi un enseignement musical);

— marqué du sceau de l'espoir.

Qu'il en soit ainsi, peu à peu, dans toutes les régions de FRANCE, dont beaucoup, déjà, accomplissent un effort remarquable, et que ce vœu soit entendu par tous les responsables...

car **RESPONSABILITE** il y a !

Aline PENDLETON,
Directrice des Stages
de Pédagogie musicale active
au Ministère des Affaires Culturelles.

BIBLIOGRAPHIE

par Henri BARRAIL

Professeur au Conservatoire régional de Musique de Versailles

OUVRAGES POUR LA FLUTE A BEC

OUVRAGES DE MICHEL SANVOISIN publiés aux éditions Heugel.

a) **JOUER, APPRENDRE LA FLUTE A BEC SOPRANO** (recueils 1 et 2)

Cette méthode publiée en 1971 *est une des meilleures qui soit. L'auteur se propose, dès le début, de mettre l'élève en contact avec des œuvres musicales, plutôt que d'apprendre la technique de l'instrument à partir d'exercices fastidieux et stériles. Le premier recueil, destiné aux débutants, contient de nombreuses chansons de vaudeville du XVIII*e *siècle, sans accompagnement, ainsi que* 27 *pièces avec accompagnement d'un instrument à clavier de Le Clerc, Byrd, Gastoldi, Gervaise, Praetorius. Ce qui distingue particulièrement cette méthode, c'est la richesse musicale du répertoire choisi par l'auteur. L'élève ne connaissant pas, auparavant, les pièces qu'il va jouer, est obligé de faire un effort de lecture. Ces pièces étant attrayantes, il fait cet effort volontiers, et acquiert à la fois la connaissance des notes et la technique de l'instrument.*

A la fin du premier recueil, l'élève joue des pièces allant du mi grave au sol aigu.

Le deuxième recueil contient des pièces de Lully, Haendel, Rameau, Purcell, Van Eyck, Quantz, Telemann, Couperin, la plupart avec accompagnement.

Il existe également deux recueils pour la flûte à bec alto conçus selon les mêmes principes. Ils ne contiennent aucune des pièces que l'on trouve dans la méthode de flûte soprano. Ces quatre volumes sont à recommander chaleureusement à tous les professeurs.

b) **PREMIER LIVRE DE MUSIQUE D'ENSEMBLE** pour flûtes à bec : 49 pièces de musique française du XIIIe au XVIIIe siècle pour 1 à 7 flûtes à bec.

SECOND LIVRE D'ENSEMBLE pour flûtes à bec ; 37 pièces de musique anglaise du XVe au XVIIIe siècle pour 1 à 6 flûtes à bec : 7 F le volume.

Dans le premier volume, 12 *pièces pour* 1 *flûte,* 15 *pour* 2 *flûtes,* 10 *pour* 3 *flûtes de Boismortier, Blavet, Ballard, etc.*

Dans le deuxième, 8 *pièces pour* 1 *flûte,* 16 *pour* 2 *flûtes,* 16 *pour* 3 *flûtes,* 5 *pour* 4 *flûtes de Haendel, Morlet, Dowland, Purcell, Byrd, etc.*

c) **DUOS POUR UNE FLUTE A BEC ET GUITARE :** 32 pièces de Phalèse, Byrd, Vivaldi.

L'accompagnement est écrit pour guitare, mais peut être réalisé très facilement sur un instrument à clavier.

d) **DANS LA DERNIERE LIVRAISON DE PLEIN JEU,** nous avons relevé : 20 chansons pour danser du XVIIe siècle (PJ 227) pour l'étude progressive des 16 premières notes de la flûte à bec soprano (Tambourin ad libitum), et 13 contredanses du XVIIIe siècle (PJ 229) pour flûte à bec soprano avec accompagnement (clavecin, ou épinette...) : pièces faciles en do, sol ou fa majeur qui presque toutes vont jusqu'au sol aigu.

⁂

TASSELO : TECHNIQUE ET INTERPRETATION DE LA FLUTE A BEC SOPRANO (Leduc).

C'est un petit recueil de 36 *pages, dont la première partie utilise des chansons populaires enfantines souvent très connues. La progression est rapide. Dès la* 4e *page, l'élève joue la gamme de Do majeur. On aborde le bémol à la* 5e *leçon. La deuxième partie est consacrée à la musique d'ensemble :* 16 *morceaux de Corrette, Blavet, Gastoldi... pour* 2 *flûtes à bec soprano, ou bien pour* 2 *flûtes à bec soprano et* 1 *flûte alto.*

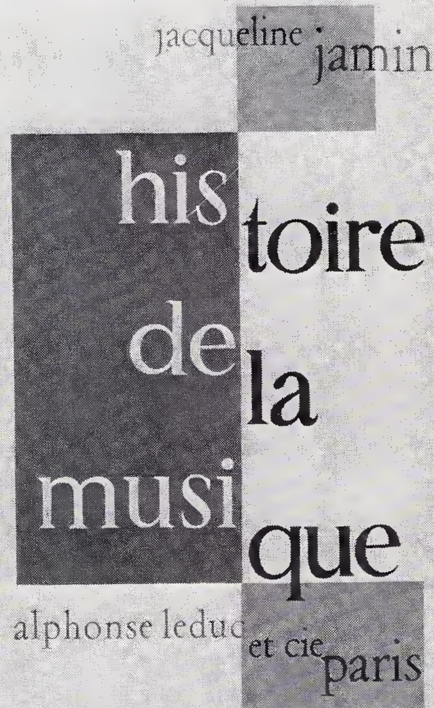
⁂

LA MENESTRANDIE : collection de musique pour les flûtes à bec dirigée par A. Fulin (Leduc édit.) fascicule 1. : Claude Gervaise : Pavane, Passemaise et Gaillarde du 6e livre des danceries (4 voix) : la partition est précédée de conseils sur l'instrumentation, la forme, la chorégraphie de ces danses.

⁂

LES CAHIERS DE L'ORCHESTRE : nº 5 pour flûte à bec et percussion avec chant (Leduc éditeur). Ce recueil est entièrement consacré au folklore canadien : 11 chansons parmi lesquelles : Simon moine voulait danser, Vive la Canadienne, Alouette, les Raftmen, C'est l'aviron. L'arrangement instrumental fait appel aux instruments Orff. Il ne présente jamais de grandes difficultés techniques.





N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

Publicivit - Melun - 437-29-28 Dépot légal 2e trim. 1972 Directeur-Gérant : A. MUSSON